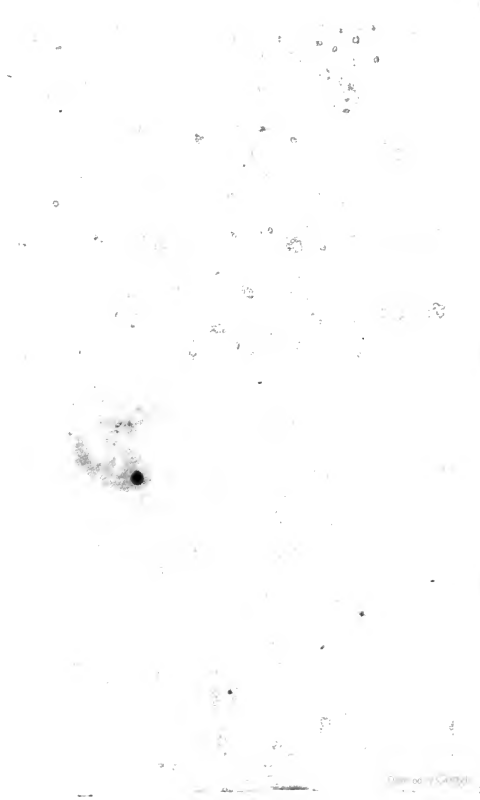
L'ARTE DI DECLAMARE

DI

GIOVANNI EMMANUELE BIDERA

L'ARTE DI DECLAMARE

RIDOTTA A PRINCIPII

PER USO

DEL FORO, DEL PERGAMO,
E DEL TEATRO

DA

GIOVANNI EMMANUELE
BIDERA

ITALO-GRECO

NAPOLI,
DALLA TIPOGRAFIA PALMA.

1828.

PREFAZIONE.

La declamazione, di cui imprendo a ragionare, è una delle più necessarie ed è la più negletta delle belle arti, abbenchè non vi sia Retore, che alla sfuggita non ne parli, ora facendone l'apologia, ora un'appendice ad instituzioni oratorie, per conchiudere quindi col darci poche superficiali norme, che in verità a nulla conducono.

Da Quintiliano in poi non si son dette, undipresso, che le medesime cose, che quasi tutte riduconsi alla solita panacea » Se studierete a ben declamare, declamerete bene ». *Ma a chi ha ruminata più o meno la materia gli è tornato dubbio, se alcun trattato di quest' arte abbia mai esistito presso gli antichi, e, ciò che è irragionevole, se debba per sempre giacere nell' oscurità, per non potersi costringere a principii generali e sicuri.*

Lessing, celebre scrittore Tedesco, nella sua Drammaturgia dice » Abbiamo » attori; ma non arte rappresentativa. Di

» vane diciture ne ho lette assai; ma di » regole speciali a mala pena saprei dar- » ne due o tre ». Lo stesso poi, avendo letto il Compendio del Comèdien *di Raimondo di S.t Albine, che chiama un composto di parole vuote di idee, e del quale bisognava per lo meno capovolgerne i principii per ottenere un metodo sovrano, di Mimica, convinto dalla possibilità di avere un trattato completo di quest' arte di cui avea primo dubitato, promise un' operetta intorno all' eloquenza del gesto, ma sventuratamente forse ne capovolse i principii, principii conducenti alla verità, l'opera non vide mai la luce, e l' eloquenza del gesto di questo grand' uomo si tacque per sempre colla sua vita.*

Fatto gratuito mallevadore della promessa di Lessing, il suo concittadino Engel volle mantenere la parola dell' estinto, col trasmetterne le sue idee intorno alla Mimica, che tutte si aggirano a persuaderci ad imitare varii atteggiamenti, perloppiù modellati sugli attori di Teatro; ma quando anche questi fossero consoni alla verità, non veggiamo tutto giorno atteggiamenti e gesti formati non dall' arte, ma con più energia dalla natura, conversando cogli uomini? E che perciò? L' imitare la collera, l'ira, l'amore, e tutte

le altre affezioni dell' animo altrui, non è lo stesso, che volere imitare l' altrui forza, che sarà sempre maggiore, o minore della nostra? E poi quali sono i mezzi che ne propone, onde imitare le altrui passioni per farle creder proprie? Non è forse questo lo stesso, che condurre un giovine allievo in una galleria di quadri, indicargli le varie mosse ed espressioni delle figure, e pretendere, che, di là uscito, divenga pittore, senz' avergli dapprima data alcun idea di tela, di colori, di pennelli e di matita?

Prèville, Baron, La Rive e molti altri artisti Drammatici han creduto lasciarci, ne loro divisamenti su quest' arte, un monumento della loro celebrità, offrendosi spesso per modello: ma quell' arte, che empiricamente, o per tradizione appresero, non ebbe in essi altri principii, che quelli di una servile imitazione; quindi i principii veri e generali, come lo erano ignoti ad essi, restarono ignoti anche a noi, malgrado le loro prolisse dicerie.

In tanta penuria di regole, per formare un' arte, che dovrebbe andare strettamente congiunta colle nostre cognizioni, un' arte, che ben lungi di esser di poco rilievo, è anzi una delle prove maggiori

di un vero e sano gusto, un' arte, che nascer deve dall' analisi accurata su di noi stessi nell' imitare altrui, e dal giudicare di ciò, ch' è proprio a ferire il senso di chi ne ascolta, noi osiamo avventurare un completo corso di declamazione, restringendolo a principii generali tratti dalla indole fisica e morale dell' uomo.

Qualunque possa esser l'esito di quest' operetta, qualunque l'accoglimento, ci crediamo d' esser compensati abbastanza per avere aperta la strada a più felici ingegni, che, seguendo le nostre tracce, possano meglio di noi pervenire al prefisso e desiato scopo.

IDEA DELL' OPERA.

Hominum intellectui non plumae addendae, sed potius plumbum et pondera.
BACONE.

Ciascun'arte ha i suoi principii nella scienza, alla quale appartiene;e le scienze non sono, al dir di Bacone, che la cognizione certa ed evidente delle cose, che le arti per tale manifestano: essendo così, evvi adunque un punto comune, in cui le scienze e le arti si riuniscono, e questo è laddove l'artefice sa confondere l'arte col vero, onde ne deriva quel bello ideale, che viene in ogni età costantemente ammirato da tutte le nazioni. Quest'unione, opera di somm'ingegni, forma per così dire l'*Etica delle belle arti*, ed era così ben conosciuta dai Greci, da cui ogn'idea di bello a noi pervenne, quanto ignota a noi, che, a fronte di loro sublimi modelli, non solamente non abbiamo saputo superarli, ma neanche potuto emularli.

Dopo i tempi di Pericle, e dopo che le vicende rovesciarono le scienze e le arti

sorsero di quando in quando degli uomini i quali, essendo dotati dalla natura di una profonda penetrazione d'ingegno unita ad un forte volere, giunsero a tale perfezione in qualche loro capolavoro da non invidiare i Greci. Ma il semplice artista, inteso a perfezionare quell'arte, che ha intrapreso, non si è mai curato di conoscere le correlazioni, ch'essa arte ha con le arti sorelle. Valenti uomini ragionatori han parlato teoreticamente del bello con varie opinioni, e, quasi sempre, senza esaminare la parte pratica, e senza darci un completo trattato, che ne sveli il nesso delle misure, che stabilisce la base di tutte le arti con l'armonia, che ne forma lo spirito; dimostrando che tutte traggono principio dalle matematiche, per ciò che riguarda le loro parti in dettaglio e dalla immaginazione per la composizione di queste parti. Talchè se i primi danno dei precetti pratici non giungono mai a formare dei sistemi, ed i secondi con darci principii troppo generali non si son curati di appropriarli alle belle arti: e la istessa Geometria, al dir di un uomo di genio, non è che una galleria di scarne definizioni; e sono l'arti una servile imitazione acquistata per replicati atti, e solo retaggio del paziente artefice che impiega tutta la vita per giungere ad una tal quale mediocrità: quindi è

che non abbiamo una norma sicura per giungere alla perfezione. Se volgiamo lo sguardo all' epoca felice, nella quale fiorirono le arti e le scienze in Atene, noi veggiamo il divino Socrate insegnare l' arte di dipingere a Parrasio, e l' artista Drammatico Ippocrate Ermogeniano l' arte di declamare a Demostene. Così fra Greci la filosofia andava congiunta colle arti, e queste colla filosofia. Or s' egli è vero la correlazione tra le scienze e le arti, Socrate ed Ippocrate Ermogeniano non davano, che una sola lezione, e non palesavano, che una sola verità, giungendo alla meta prefissa per diverse strade, cioè il primo per quella della riflessione e della sapienza, l' altro per quella dell' empirismo. Era mestiere di Parrasio di dipingere le sensazioni spente, che lasciano profonde orme sull' uman viso, conoscere le proporzioni delle parti del corpo, dare alle medesime un giusto contorno, indovinare le leggi della luce e de' colori, e financo quelle della prospettiva congiunta alla pittura: ma spettava al sapiente della Grecia parlargli dell' anima, ed insegnare a Parrasio l' arte di dipingere la vita. Era d' uopo quindi, com' egli fece, al dire di Senofonte, svolgergli la teoria delle sensazioni, e dimostrargli come da esse nascono

i giudizii e le volizioni, come l' anima per mezzo de' sensi manifesta, quando le aggrada, le affezioni tutte, e come infine ogni esterno movimento o gesto non è, che un effetto necessario di ciò che l'anima in realtà sente conseguentemente alla varia indensità delle sensazioni. In una parola era necessario dimostrargli, che i segni esterni corrispondono perfettamente alle forze interne.

Ma tutte queste cognizioni non erano bastevoli ad unire con perfetto legame *L'Ideologia* alla pittura, ed era uopo ritrovare per così dire, il mezzo che congiunge lo spirito alla materia, e disvelargli ove consiste il bello delle arti.

L' attività è una qualità essenziale dello spirito, come l' inerzia è propria della materia. Uu principio vitale, che da Ippocrate venne chiamato ενορμον giace sparso in tutt' i corpi organici, parte del quale indipendente da' voleri dell' anima eseguisce le sue leggi per conservazione della vita animale; l' altra parte poi viene diretta dai voleri dell' anima con ineffabili mezzi. Questa forza dunque è la prima ministra, di cui l' anima si serve in tutte le sue operazioni. Egli è infallantemente certo, anche secondo la dottrina Socratica, che il bello assoluto esiste in Dio solamente, perchè in Dio si trovano tutte le qualità per-

fettissime. L' anima non è, che un raggio della Divinità; dunque solo nell'anima rinviensi quel bello, di cui siamo capaci. L' anima agisce per la forza, dunque questo è l' unico mezzo, onde possiamo conoscere e calcolare il bello, che vale lo stesso a dire, che nelle belle arti il bello consiste nell' esatto calcolo della forza, in relazione della verità che l'artefice si è prefisso in mente di esprimere.

Ciò posto, e conosciuti quindi i fenomini del principio vitale, è evidente, ch' e evvi un punto certo, donde tutte le altre linee dipendono, punto che l'artefice deve stabilire, come centro dell' azion principale della viva sensazione, a cui tutte le altre spente sensazioni devono corrispondere, per formare l'armonia tra'l fisico e'l morale.

Ora una figura non può rappresentare, che una sola azione, e questa un solo pensiero senza progressione nel futuro, ma fermato nella sua azione, come un punto matematico, che s' arresta nel produrre la linea, o se mi fia lecito dire, che il pensiero venga sospeso, come un movimento animale dal fuoco elettrico, senza però togliere, s' è possibile, nessuna qualità costituente la vita. Ogni azione premette moto, ed il moto la forza. Or questa forza figurisi dall' artefice diretta dall' anima ad una

viva sensazione. L'addensamento della forza in quel dato senso diminuisce di vigore negli altri sensi, e la contrattilità, ov' è concorsa la forza maggiore, rende le fibre di quell' organo più tese, alle quali per consenso fisico devono necessariamente corrispondere le altre parti del corpo con tanto vigore, di cui, calcolata la forza, sono capaci. In tal modo situata la potenza dell' artefice in un dato punto, a cui tutte le altre linee corrispondono, lo spettatore vien fissato a riflettere sull'azion principale, o, che vale lo stesso, su quel punto, ov' è concorsa la maggior forza, e rivolgendo la sua attenzione a conoscere le consonanze delle parti, giunge ad indovinare il pensiero dell' autore e a conoscere per mezzo dell' atteggiamento della figura medesima la perfetta corrispondenza del gesto coll'anima, che costituisce la verità, cioè il bello dell'arte.

Da quanto detto abbiamo si deduce, che la parte sublime ed integrale della pittura è quella dell' espressione, che consiste nell' atteggiare in modo la figura da esprimere come vera una finta sensazione, che l' artefice si ha in mente ideata. Ma che altro è la declamazione se non l' arte di dare una giusta valuta ad una finta sensazione, sebbene con mezzi diversi della

pittura, e da farla creder vera? E volendo volgere adesso la nostra attenzione a ragionare del commediante Ateniese, che di sopra accennammo, non sarebbe egli strano il supporlo dotato dalla natura del profondo sentire e del vasto immaginare del più grande oratore della Grecia? E più strano ancora, figurarcelo di talenti eguali allo stesso, di simile educazione, che i talenti sviluppa, e di pari genio, che li perfeziona? Nè giovi dunque crederlo fornito d'intelligenza tale, da poter comprendere i sublimi pensieri del giovine Demostene e tanto perito nell'arte sua d'avvertirsi in quella pubblica concione, così sfortunata per l'oratore, che tutto il difetto derivava di non aver lui saputo approntare l'energia dovuta a quelle immagini così vive, a quei raziocinii sì ben tessuti, quanto male espressi: palesargli infine questa verità, che il pubblico sente sempre con l'attore, e che le sensazioni di questo, o vere o finte, svegliano quasi sempre le sensazioni dell'altro.

Le sensazioni altrui non possono esser nostre, e le nostre istesse trascorse non possono da noi rinnovarsi, come in progresso di quest'opera dimostreremo, così in chi declama non vi possono essere sensazioni vere, ma finte, ed il declamatore al par del pittore deve conoscere la teoria

delle sensazioni per saperle imitare; e siccome nella pittura si stabilisce un punto, ove la forza si concentri per esprimere il pensiero, così nella declamazione fa d'uopo fissare il punto dove la maggior forza s'impieghi, al quale punto, devono corrispondere tutte le altre parti del corpo con quella energia, di cui, calcolata la forza, al par che nella pittura, sono capaci: ciò facendo l'espressione è perfetta. Ma se questa prima operazione è men difficile nella declamazione che nella pittura, perchè troviamo in noi tutti i mezzi per poterla eseguire, ed il pittore deve sopra una tela contornando ed ombreggiando rilevare nella figura una qualche finzione, diviene al declamatore non men difficile, perchè dal palesare il primo stato dell' animo passar deve egli al secondo, cioè da una sensazione ad un' altra, e in questo passaggio, che segue la corrente delle idee e delle passioni, deve impiegare il linguaggio di parole e di azioni vicendevolmente, senza lasciare neppure un'istante muto, per così dire, il suo corpo; ma sempre eloquente fra l' azione delle sensazioni e la reazione: questa vicenda continua non è, che il prodotto dell' intelligenza.

Non può essere scopo di quest' opera il perfezionare l' intelligenza di chi decla-

ma, impegno è questo *dell'Ideologia*, della *Grammatica*, e della *Logica*; ma siccome tutta l'arte del declamare si fonda nel fingere di esser tocchi da vere sensazioni per riagire sulle medesime in ragion diretta della loro impressione; ci è indispensabile di svolgere in parte la teoria delle sensazioni per quel lato, che a quest' arte si appartiene. E siccome sovente il complesso di varie proposizioni non esprime, che una sensazione e le ragioni della medesima; così non possiamo a meno d'indicare le idee principali, su cui dee cadere la maggior forza, e valerci della *Sintassi*, e della *Ortoepia* per conoscere i periodi ed i membri del discorso, onde appropriargli l'energia dovuta, e la retta pronunzia delle parole.

Ma se l'arte di declamare dipende dall'intelligenza in riguardo al calcolo delle sensazioni, nell'esecuzione non è che un mero meccanismo, che tutto consiste nel sapere risvegliare la forza motrice, che dalla sua sede governa tutte le azioni sottoposte alla nostra volontà. Da questa potenza motrice nasce l'espressione delle finte sensazioni, essa sola regge i nostri movimenti, con più o meno energia, essa dà il tono alle parole, rendendole ora gagliarde e forti, ora lente e sommesse, or aspre, ora dolci, ora rapi-

de e violente, tali, che seguono sempre la natura delle idee e il calcolo della intelligenza; essa potenza infine è la sola ministra, il mezzo, onde l' animo può palesare ogni suo movimento.

La cognizione di questa efficienza, che porta i caratteri di un grande agente della natura, che ne affatica di moto in moto dal principio della nostra esistenza sino alla morte, ha impegnato di tutte l'epoche i più grandi ingegni. Ippocrate, Boerave, Brown, Haller, Darwin, e cento altri, chiamandola con vario nome han cercato di scoprirne l' essenza; ma al pari di tutti gli altri esseri creati, l' essenza del principio vitale è coperta dall' impenetrabile velo d'Iside: e di essa non conosciamo che i soli fenomeni, che formano leggi invariabili, leggi, di cui ci possiamo servire per principii di quest' arte: principii, che al pari della certezza, possono aver pronta in noi l' esperienza, se in noi volger vogliamo l' attenzione; e, se questo semplicissimo metodo, che io propongo, da chi bene o male declama con più o meno esattezza praticamente eseguito, non è stato forse da alcuno ideato e ridotto a regole certe; egli è, a mio parere, perchè ogni essere vivente in ogni azione bada ai mezzi materiali per conseguire il suo fine, e non

ai fisiologici, con cui eseguisce le sue operazioni. Ogni uomo del presente non gode, che un punto impercettibile, un punto, ch' è in contatto col passato e col futuro; egli non esiste pel passato, che per le rimembranze; non per l'avvenire, che pei desiderii e per le speranze: divise le sue idee tra quello che fu, e quello che sarà; non ha tempo di conoscere il presente, se non dopo, che il presente è trascorso, e così non sa calcolare le sue forze perdute, che dalla necessità del riposo, e dal riposo la sua vigoria; in tal guisa nella realtà delle sensazioni, egli gode, piange, si adira, pensa e ragiona, senza mai accorgersi della forza che mette a tutte queste operazioni: come colui che salendo le scale spesso trovasi stanco al termine dei gradini, senza punto badare alla forza adoprata per ciascuno di essi; se per avventura al bujo mette il piede in fallo sopra un gradino da lui supposto; dalla veemenza con cui appoggia il piede a terra, e dall' esquilibrio di tutta la macchina, potrebbe ragionare della spossatezza e della perdita delle sue forze: così chi parla, impiega e forza e tempo, ma senza porvi mente, e quasi senza saperlo; perochè s' egli lo sapesse, starebbe in suo arbitrio di far credere, quando gli aggraderebbe,

vera una finta gioja , e reale un mentito pianto. Or chi declama , e specialmente gli artisti Drammatici non acquistano l'arte di agire fingendo , che per replicati atti ; e come suole avvenire nelle arti prive di regole certe , non si decide dell'opera, che dagli effetti : i quali effetti perloppiù sono erronei , perchè nascono da varie ed incerte opinioni, di modo che que' pochi, che hanno con giustezza meditato sulle proprie sensazioni, e calcolata praticamente la loro forza, pervenendo a qualche perfezione nell'arte , si sono estimati come un prodigio, a cui la natura avea concesso , quasi retaggio esclusivo , il dono di declamare. Io non so , come si possa comprendere , che la natura creasse gli uomini per le arti e per le scienze , e come desse agli uni quasi la forza di gravità o di attrazione per la pittura , ad altri per la scoltura , a questi per la poesia , e a quegli altri per le scienze ; non so a qual assurdo ne condurrebbe una tal quistione , nè quanto vero sia l'immaginoso sistema di Gall ; so bene , che decidono spesso piccoli dati dello sviluppo delle nostre facoltà , che i piccoli ingegni divengono mediocri artisti , e che i grandi toccano la sublimità , e non mi è impossibile il credere , che, se questi dati, i quali formano le prime linee , che de-

cidono dalla nostra vocazione, altrimenti avessero deciso, Newton sarebbe divenuto Maton, e l'Ariosto, Raffaello: non intendo perciò che abbia assoluta ragione Elvezio nel dire che l'uomo è il prodotto della sua educazione. Ma resti pure indecisa la lite: a noi basta potere con certezza asserire, che ogni uomo può avere la facoltà di declamare, che la declamazione è un'arte, che non vi è arte senza regole, che queste debbono essere consone alla ragione, che il complesso armonico di molte regole ne forma la teoria, e la teoria i principii; che questi principii per noi sono il calcolo della intensità delle sensazioni e l'esatto uso della forza, per esprimerle; che poca parte nel declamare i pezzi descrittivi può avere l' immaginazione, pochissima l'associazione delle idee, nessuna la sensibilità, poichè la sensibilità, e la forza stanno in ragione inversa.

Che se taluno confonde la sensibilità colla mobilità de' muscoli, egli s' inganna a partito, mentre la prima è indipendente dalla volontà, la seconda vi è sottoposta.

Conchiuderemo finalmente con Demostene, al quale quest' arte costato avea penosa ed ardua fatica, che per ben tre volte richiesto qual fosse il maggior pregio dell'oratore, per tre volte rispose υποκρισις. cioè la simulazione. Che se qualcuno volesse provare,

che la sensibilità è la base di quest'arte, e ne adducesse per autorità il noto aforismo Oraziano . . . , . *Si vis me flere,*

Dolendum est primum ipsi tibi:

Noi rispondiamo, che il Poeta Venusino non intende, che il dolersi per arte, poichè Telefo e Peleo, di cui parla, non sono, che due attori di Teatro, che fingono il vero Telefo e Peleo. Se finte sono le persone, finte ancora debbono essere tutte le sensazioni, che l'arte debbe assimilare al vero, poichè la natura ne ha formati di tal forza nell'interno da simulare l'aspetto confacente per esprimere le umane vicende. (1)

> Format enim natura prius nos intus ad omnem
> Fortunarum habitum: juvat aut impellit ad iram,
> Aut ad humum moerore gravi deducit, et angit;
> Post effert animi motus interprete lingua.
>
> Horat. *de arte poet.*

---

(1) Sembrerà strano, che ci affatichiamo a dimostrare ciò che è palese per se stesso, poichè l' arte non può essere mai la realtà delle cose, ma l' imitazione delle medesime. Il volgo che confonde spesso l' effetto con la causa; crede, che gli artisti di Teatro si dolgano davvero, perchè lo commovono: e quel, ch' è strano molti commedianti istessi sono tratti in questo errore, senza avvertire quanto di studio e di arte costi loro di far creder vero quello che in realtà tale non può essere: perocchè se realmente sentissero, non sarebbe in loro arbitrio di riaversi da uno svenimento *ec.* Su quest' errore, che porta ad assurde conseguenze, appoggiano quasi tutt' i trattati di declamazione.

IDEE PRELIMINARI

CAPITOLO I.

Del linguaggio di azione naturale.

Una manifestazione qualunque delle nostre affezioni, presa nel senso più generale, chiamasi linguaggio; ma dacchè siam nati, dacchè incominciamo a sentire, noi palesiamo quello che sentiamo; quindi è, che un linguaggio nasce col nostro sentire, ci accompagna per tutta la vita, e muore col nostro sentire medesimo, cioè con noi.

Questo linguaggio primitivo è stato con molta ragione chiamato *linguaggio di azione*, poichè le nostre azioni sono segni naturali delle nostre idee. Esso è composto di gesti e di gridi, e si dirige a tre sensi, al tatto, alla vista, ed all' udito; ed è composto di tre specie di segni, cioè toccamenti, gesti, e suoni, per mezzo de' quali ci rende eloquentissimi: ed in fatti un grido di dolore, uno sguardo appassionato fanno più impressione nell' animo nostro, che un lungo discorso; e n' è la ragione, che con tutta l'energia svelano ciò, che in noi passa, e lo svelano più prestamente, che qualunque altro linguaggio.

Il *linguaggio di azione* dunque può dirsi l'indice de' nostri sentimenti: esso non vien mosso dalla nostra volontà, ma necessariamente dalle

nostre istesse sensazioni:perochè non è già che gli uomini per mezzo di questo linguaggio palesano le loro azioni; ma piuttosto le loro azioni parlano per essi, senza ch' essi lo vogliano, e manifestano i loro pensieri: ed in vero, non dipende da noi l'impallidire, l'arrossirsi, il piangere, il dolersi; ma tutte queste modificazioni del nostro corpo sono necessarie conseguenze di un interno movimento, che per se medesime si svolgono, senza il concorso della nostra volontà.

Il sapere imitare perfettamente questo primitivo naturale e necessario linguaggio, forma la base dell' arte di declamare, per ciò che si chiama *patetico*, quindi questo linguaggio può chiamarsi il linguaggio delle passioni.

CAPITOLO II.

Del linguaggio artificiale.

Quell' azione, ch' era dapprima l'effetto necessario di una sensazione, e che accompagnava i sentimenti dell' animo, cambiasi poscia in *artificiale*, quando questo linguaggio non si adopera per mero effetto meccanico della natura, ma con avvertenza e riflessione per far creder vero ciò che simuliamo; ed allora queste azioni da segni naturali ed involontarii, che prima erano, divengono segni volontarii ed istituiti; così veggiamo spesso un bambino viziato piangere non per necessità, o costretto dalla forza del dolore, ma perchè ha di già appreso, che dal suo pianto altre volte

ne ha ricavato un piacere, come di essere cullato etc; così incominciamo a fingere sin dall'infanzia. Dappoi questo linguaggio diviene il linguaggio delle ricordanze piacevoli o dolorose, come diremo in seguito.

CAPITOLO III.

Del linguaggio convenzionale di parole.

Conosciuto, che abbiamo, che le grida, i lamenti, le lagrime, la gioja, il riso ed il tripudio erano tanti segni, che discoprivano il nostro dolore, ed il nostro piacere: allorchè vediamo in altri questi segni, risvegliasi in noi l'idea a cui sono attaccati, ciò è, che colui che piange o ride sia affetto, come lo fummo noi, da dolore o da piacere. Questa è l'origine del linguaggio delle lingue parlate, *linguaggio propriamente detto*. Questo formasi dalla voce articolata, o dalla unione di più voci, che chiamansi parole, le quali stabiliscono un sistema di segni, a cui corrispondono le nostre idee: l'emissione di tali segni appellasi discorso. Questo linguaggio convenzionale, che tutti può comprendere i nostri pensieri, è un prodotto del linguaggio di azione, come veduto abbiamo; ma meno energico dello stesso, che ha una espressione, ed un'accento quasi inimitabile dall'arte, quando palesa la verità. Noi ci serviamo dell'uno e dell'altro a seconda che l'uopo il richiede, ma quest'ultimo non va mai disgiunto dal primo, che l'accompagna quasi sempre per accrescere l'effetto

de' nostri discorsi; che spesso lo modifica; che in molte occasioni ne cangia intieramente il senso; e che alcune volte vi supplisce affatto; singolarmente, quando la vivacità delle passioni non ci permette, di contentarci di una espressione lenta e riflettuta.

Questi sono i linguaggi, ossia i mezzi, coi quali ora involontariamente, ed ora volontariamente palesiamo tutte le affezioni dell' animo nostro. Il linguaggio di azione naturale servendoci a manifestare l'intensità delle nostre sensazioni, ed il linguaggio di parole a spiegarè il modo, il tempo, il come delle sensazioni medesime; non formano, che un solo indice di quanto avviene in noi.

Or, se una sensazione esiste in realtà in noi, ambo i linguaggi sono in perfetta corrispondenza dell' animo nostro, poichè palesano la verità, cioè quello che in realtà sentiamo. Ma, se le sensazioni sono finte, o anche passate, che vogliamo far credere come presenti; allora finti sono il gesto e la voce; e perciò non in perfetta corrispondenza dell'animo nostro, perchè palesano ciò che in noi non è. L' arte, colla quale ci studiamo di comporre il gesto e la voce, di far credere vero ciò che non è in noi, imitando noi stessi, come se palesassimo la verità, chiamasi *declamazione naturale*, ossia simulazione; ma quest' arte è men difficile *della declamazione propriamente detta*, perchè nel fingere un' affezione qualunque dell'animo nostro, resta in nostro arbitrio di palesarla con quei termini che più ne aggradano. La grave difficoltà dell' arte *di declamare propriamente detta* con-

siste, in questo che ciò si declama s' intende esser dapprima premeditato e composto; (1) onde l'arte sola della imitazione è il solo mezzo di ben declamare. Noi quindi principalmente incominceremo a parlare dell'imitazione in generale, poscia diremo in che consiste l'imitazione nell'arte di porgere.

CAPITOLO IV.

Della imitazione.

Un distintivo attributo dell' uomo è la sua ragione, e la sua *perfettibilità*, che lo trascinano all'imitazione di ciò che per esso è, o gli sembra un bene. L' imitazione in lui nasce dal momento, che ha cognizione delle cose sulle quali riflette o per vaghezza o per necessità, e che con i suoi mezzi fisici o morali può giungere ad imitare: quindi è che noi osserviamo e quasi incominciamo ad imitare, e siccome quelle cose più osserviamo la percezione delle quali n' è più facile, così queste con più speditezza imitiamo.

Nell' imitare noi non facciamo altro, che osservare noi stessi; crediamo vedere le cose esteriori, ma in verità non facciamo che riflettere sulle nostre sensazioni; e le sensazioni sono o-

(1) Le sensazioni già trascorse non si possono rinnovare, perchè essendo esse quasi tutte l' enunciazione di un dolore, o di un piacere più o meno vivo, la ricordanza dalle medesime formerebbe un dolore o un piacere attuale presente simile affatto ai trascorsi, locchè è impossibile.—*Nell'arte non entra il vero sentire: quindi sono paroloni di teatro viscere, sentimento, verità, fuoco etc. Declamare, non è che fingere.*

perazioni nostre: noi quindi modifichiamo il nostro interno, i nostri atteggiamenti, i nostri pensieri insensibilmente su i modelli che più ci colpiscono, e queste primitive impressioni, che stabiliscono le prime nostre imitazioni, decidono dappoi per lo più delle nostre future inclinazioni, dell'indole nostra, e dello sviluppamento delle nostre passioni. Da esse dipende la scelta che facciamo d'apprendere un arte più tosto che un'altra, e, se l'uomo assolutamente non può dirsi il prodotto della sua educazione, perchè questa può esser contraria a ciò, che egli ha prefisso d'imitare; mi sembra incontrastabile ch'egli è il prodotto delle imitazioni, alle quali fu guidato dalla sua volontà e dal suo genio.

Moltissime cose abbiamo imitate senza sapere nè il perchè, nè il come, prima di aver neppur dubitato che vi abbian regole immutabili che dirigono le nostre operazioni. Le arti e le scienze non sono che metodi che ci forniscono di mezzi alla imitazione, e c'insegnano una strada più breve e più sicura per giungere alla meta, senza percorrere un lunghissimo stadio di inutili osservazioni e di errori ripieno. L'arti e le scienze che apprendiamo, radunano e contengono l'esperienza e la ragione di molti uomini e di molti secoli; esperienza e ragione che in breve tempo riduciamo a nostra propietà.

Tutte le nostre operazioni si riducono ad imitare e perfezionare i modelli, che imitiamo, modificandoli secondo la nostra maggiore o minor forza.

L'oggetto più nobile delle nostre imitazioni è l'uomo. Con esso conversando fin dalla no-

stra infanzia con la reciproca imitazione, alla quale serve di mezzo *il linguaggio di azione e convenzionale*, stabiliamo così perfetta comunione, da palesarci scambievolmente le idee, i giudizii e gli affetti; ed or con un gesto, or con un grido doloroso moviamo e vien mosso vicendevolmente l'organo della nostra ò dell'altrui sensibilità, come al tocco di una corda in uno istromento accordato, tintinna l'altra corda del tuono omogeneo da per se medesima.

La divina invenzione dell'arte di scrivere ci presta il mezzo di trasmettere nell'animo altrui per via di segni i sentimenti tutti dell'animo nostro; e così egualmente ne fa partecipi dei pensieri altrui. Questi segni dipingendo per così dire nella nostra mente le immagini delle cose che indicano, hanno spesso tal forza ed energia da trasportarci in un mondo ideale, e farci veder come presenti quegli oggetti; ed aver con essi tanto contatto, da vederne i volti, sentirne il suono delle parole, ed entrare così a parte de' loro affetti da commuoverci al pianto, al riso, allo stupore ec. Ma se a tanto giunge l'arte di scrivere, non hanno minor pregio la scultura, la pittura e la musica; esse hanno diverso linguaggio ma uguale espressione. Per quali gradi esse giungano a tanta perfezione non è nostro scopo di dimostrarlo; a noi basta sapere, che queste arti imitative contengono tal forza da costringerci a sentire de' grandi affetti. Or la declamazione non è che l'arte d' interpetrare, e di conoscere perfettamente dove è posta la forza suddetta, perchè da noi si possa per mezzo del gesto e della voce trasmettere nell'animo altrui: *la declama-*

zione in una parola non è che *l'espressione dell'espressione*, e non segue altre regole, che le costanti ed immutabili leggi della forza. Ci giovi in prova di ciò riflettere a quanto in noi avviene, allorchè leggiamo una composizione, che tutta richiama la nostra attenzione. A misura, che gli oggetti incominciano ad interessarci, la lettura diviene più marcata, la voce più bassa; e giungiamo a tanto da non pronunziar più parola; ma a percorrere silenziosi coll' occhio quei segni, che prontamente si portano all' anima e rappresentano gli oggetti. A dir breve noi siamo taciti spettatori, che riceviamo le impressioni: l' autore del libro, o gli enti da lui imitati, sono gli attori che declamano, e ne restiamo colpiti e spesse volte commossi fino alle lacrime. Or se vogliamo rendere ad altrui declamando ciò ch' è in noi passato, l' impresa diviene difficilissima, poichè da spettatori diventiamo attori, cioè da passivi attivi; e, non conoscendo l'arte, non possiamo approntare l' espressione: la quale non consiste nel sapere pronunziare il materiale delle parole, ma in palesare lo stato dell' animo, di cui le parole non sono, che segni arbitrarii. La declamazione aggirandosi dunque su questi due cardinali perni, cioè sulla conoscenza dell' espressione, e sull' imitazione della medesima; parleremo pria di tutto dell' espressione, e della relazione, che essa ha colle arti imitative.

CAPITOLO V.

Dell' espressione.

La natura, che ha formati gli uomini di un meccanismo pressocchè eguale, gli ha però diversificati nella forza e nella sensibilitià; quindi varia in essi *la forza intellettuale* ed il modo di *sentire*.

Tutte le nostre operazioni si riducono in *sentire* e in *giudicare*, e tantoppiù prontamente giudichiamo, quanto più sentiamo. I nostri discorsi, che non sono, che l' ennnciazione delle nostre sensazioni, de' nostri giudizii e delle nostre volizioni, portano sempre l'impronta dell' energia, colla quale furono concepiti e formati. Quest' energia e questa forza, noi la chiamiamo *espressione*; e siccome il discorso è la copia del pensiero, così l' *espressione* nè è l' anima, che palesa mai sempre l' intensità delle sensazioni a l'attività dell'intelligenza. *L'espressione* dà a conoscere l' indole, il carattere, il temperamento, e benanche i vizii, e le virtù alle quali l' uomo inclina; poichè tutte le sue passioni hanno uno sviluppo proporzionato al modo di sentire, ed un espressione conseguente al medesimo.

Tale in realtà è l'*espressione:* ella è ministra delle nostre forze interne, ed esattamente indica quel che sentiamo; ma la malizia degli degli uomini ha rinvenuto, per suo interesse, l'arte di adulterare questa fedele interpetre dell'anima, ed ai mentiti discorsi improntando un'espres-

sione imitatrice del vero, con questo perfido uso ha fatto nascere sulla terra l'ippocrisia, la menzogna e l'adulazione.

Il più efficace mezzo, onde correggere il vizio, è il dimostrarne il ridicolo, contraffacendolo; quindi altri per diletto, altri per utile disvelò l'impostura de' primi, imitandone l'espressione de' gesti e delle parole; dalla quale imitazione ebbero origine l'arte della *mimica* e della *declamazione*, arti che servirono congiunte alla satira ed alla commedia, ed in seguito per più nobile scopo, alla tragedia, rappresentando le virtù e le sventure degli uomini illustri ad altrui esempio.

Vano sarebbe fissare l'opoca del nascimento di queste arti: esse sono imitatrici della prima arte, che gli uomini apprendono, qual è l'arte del parlare, quindi la *mimica* e la *declamazione* più o meno perfette, appartengonsi a tutti gli uomini ed a tutte le nazioni; e sotto questo aspetto la satira e la commedia, abbenchè informi, rinvengonsi anche presso i popoli selvaggi. Ma solo presso i Greci, ella acquistò tal grado di perfezione, da meritare l'estimazione degli uomini sommi e valersi dalla medesima per l'arte oratoria, riunendo amichevolmente Demostene con Satiro, e quindi Cicerone con Roscio.

CAPITOLO VI.

Dell' espressione naturale.

L' espressione naturale (1) non è che l' effetto di una forza qualunque. L' azione di questa forza, è l'esprimere : l'atto che ne risulta, dicesi *espressione* : quindi l'*espressione* è comune a tutti gli esseri creati, che sono in azione (2).

L'espressione degli esseri organici nasce dalle qualità costituenti la vita, cioè dalla sensibilità e dalla contrattilità. La sensibilità sta in noi come un fluido, la di cui quantità è determinata. Or se questo fluido si porta in copia in un senso, viene in proporzione a diminuire in un'altro. Questo fluido può essere agitato dalle impressioni che riceviamo dagli oggetti esterni ; e siccome non sta in noi d' impedire l'azioni esterne, così non possiamo che riagire sulle medesime con più o minor forza : questa riazione si manifesta necessariamente in noi; e l'enunciazione della medesima, forma l' *espressione naturale.* Ma se al contrario questo fluido viene diretto da

(1) La parola *espressione* indica propriamente la natura del soggetto; essa tragge origine dalla parola latina *exprimere* che dinota esattamente l' azione di una forza che preme un corpo per espellerne quanto contiene di sostanza : quindi l' esprimere è lo stato attivo de' corpi, come ricevere l' impressione, ne indica lo stato passivo.

(2) Se attentamente volgiamo lo sguardo a tutto ciò che ci circonda dal più piccolo insetto al più perfetto animale, qual è l'uomo, dal lecheno al più grande vegettabile, dalla molecola di materia alla più grande massa da Dio creata ; scorgiamo che costantemente osservansi le leggi di attività di resistenza e di riazione: leggi che nell' immenso creato tendono ad un sol fine ; quindi è che tutto ha un' *espressione* o libera o necessaria.

una forza interna *l'espressione è arbitraria*; perchè sta in nostro arbitrio di agire con più o minor forza (1).

La declamazione non è, come detto abbiamo, che *l' imitazione dell'espressione*; e siccome nelle belle arti il bello consiste nella perfetta imitazione del vero; così la declamazione si appoggia tutta nell'imitazione del primitivo e necessario *linguaggio di azione*, che esprime la realtà delle sensazioni; cioè nell'imitazione dell' *espressione naturale*.

Tutte le nostre operazioni si riducono, o in riagire, o in agire, cioè, in sentire, in giudicare ed in ricordarsi: quindi *l'espressione* possiamo dividerla in tre parti. Quella che nasce dal sentimento, la chiameremo *espressione sentimentale*: quella che deriva dai giudizii: *espressione intellettuale*: quella che nasce dalle ricordanze: *espressione rammentativa*.

Per imitare *l' espressione sentimentale*, fa d' uopo calcolare l' intensità delle sensazioni: per imitare *l' espressione intellettuale*, e *rammentativa*, è necessario conoscere la storia della formazione delle nostre idee, de' nostri giudizii e delle nostre ricordanze. Questo esame farà la parte teoretica dell' arte di declamare; e l' istruzione conducente ai mezzi fisici, coi quali possiamo manifestare altrui quello che abbiamo analizato, su

(1) Nell' uno e nell'altro caso la *sensibilità* è passiva; essa avvisa nel primo caso la *forza motrice*; nel secondo serve la *forza* sudetta. La *sensibilità*, e la *forza* sono due cose diverse, quantunque *la sensibilità* e *la forza* vanno così strettamente congiunte, che non vi è umano intendimento che possa render conto della progressione e dell' impercettibile tempo che passa tra l' azione degli oggetti esterni e la riazione della forza vitale.

ciò che declamare vogliamo, formerà la parte pratica.

Ma prima di ciò intraprendere, ci è di mestieri far parola della varia *espressione* degli uomini; della *espressione* della prosa, della poesia, e della musica; della relazione che passa fra queste belle arti con la pittura e la scultura; e parlare delle leggi costanti e irrevocabili ch'essa *espressione* siegue; e finalmente di quanta intelligenza fornito esser debba colui che declama, onde possa perfettamente imitarla.

CAPITOLO VII.

Della varia espressione degli uomini.

Il clima, l'età, l'educazione diversificano, o modificano la generale *espressione* degli uomini; il temperamento, o sia la fisica loro costruzione, come ricetto della sensibilità, la forza intellettuale, le tendenze, le passioni e le abitudini, sono le produttrici, e le modificatrici dell'*espressione* di ciascuno individuo.

Un'uomo dotato dalla natura di un temperamento sanguigno, che ha un'attiva sanquificazione, ha fibre pieghevoli; serba mai sempre una mobilità nelle sue azioni, e quindi nell'*espressione*: se ad un tale temperamento si unisce una quantità di bile, che rende gli organi di maggior vigoria, sarà maggiore in esso la sensibilità e l'irritabilità: egli palesa la sua energia in ogni suo moto ed in ogni suo gesto: la sua *espressione* sarà gagliarda: ed egli sarà facile e proclive a passioni violente: contrario affatto di quello che ha sortito

dalla natura un temperamento flemmatico, la di cui *espressione* lenta snervata, manifesta, che tutto diviene gelato ciò che entra nel suo cuore, e tale le sue parole l'esprimono. Con carattere mesto è pieno di chimere si appalesa il temperamento malinconico. Questi sono quattro temperamenti notati dagli antichi: ai quali i moderni aggiungono la scoperta del temperamento atletico dotato di poca sensibilità e di capacità intellettuale.

Variando in tal guisa i temperamenti, una istessa impressione produce in diversi individui diversa sensazione; quindi ciascuno sceglie parole equivalenti a palesare ciò che sente; talchè dalla diversa sensibilità e dalla diversa forza pensatrice, ha nascimento lo stile diverso, che caratterizza il diverso modo di sentire. Ciascuno va scegliendo modi ed atti ad esprimere le affezioni dell'animo suo, imprestando dagli altri quelle espressioni che alla sua convengono, di queste ne forma, per così dire, una raccolta per servirsene all'uopo. Un uomo sensibile serba mai sempre una mobilità d'idee, spesso non ben connesse, e quasi sempre esagerate; egli è più loquace che eloquente. L'uomo pensatore è di una fibra cerebrale forte, ed il suo discorso è conciso e vibrato. Ma allorchè ambe le qualità, con giusta miscela, si ritrovano riunite in un individuo, può nascere tale ragionamento, che abbia i caratteri della vera eloquenza. Queste sono le nozioni su cui appoggiano l'arte Drammatica, la Rettorica, la Poesia, la Mimica, la Declamazione: nè sarebbe una proposizione esagerata il dire, che la cognizione *dell' espressione*, forma la Morale, la Politi-

ca e tutte le Scienze e le Arti, che all'uomo appartengonsi. Non vi è sublime scrittore, non artista dell'epoche a noi più lontane, che non ha comune con i grandi scrittori e artisti moderni questa divina imitazione. Le leggi della natura sono inalterabili: e spogliati gli uomini dalla pomposità della storia, ebbero, hanno ed avranno mai sempre l'istesso modo di sentire, quindi sempre l'istesse *espressioni*. Gli scrittori si sono abbassati a mirare l'interno dell'uman cuore e della natura, non solo nelle loro forme, ma nelle loro forze, onde imitarne *l'espressione*: e siccome *l'espressione* dei discorsi degl'uomini, abbiam detto che, spesso imita *l'espressione* de'suoni, che ci circondano: così scorgiamo ne' loro vari scritti *l'espressione intellettuale*, *l'espressione sentimentale*, *l'espressione de' suoni* etc. Ma tutti coloro che trasmettono e hanno trasmessi a noi sì belle opere, sapevano essi l'arte di declamare? E perchè no? Questa utilissima arte, se tutti non seppero, o non sanno praticarla, dovea per lo meno esistere nella loro mente se rinviensi ne loro scritti.

CAPITOLO VIII.

Dell'espressione della prosa, che stabilisce la vera declamazione.

Poichè *l'espressione* umana; come detto abbiamo, è l'atto che risulta dalla forza vitale, sia che questa agisca per nostra volontà, sia che riagisca contra una forza esterna; si deduce, che i mezzi coi quali manifestiamo ciò che sentiamo, non sono che l'enunciazione *dell'e-*

pressione sudetta; questi mezzi per noi sono il gesto e le parole: mezzi tanto più perfetti ed idonei, quanto più corrispondono al loro scopo. Quindi è che la ragione di ogni gesto e di ogni parola, sta nella relazione sua coll'oggetto ch' essa esprime; e l'oggetto ch'esprime, sta in relazione del nostro sentire: noi non possiamo mai sentire il falso; ma possiamo esprimere il falso; o per nostra volontà, o per ignoranza, o per dimenticanza. Nel primo caso è effetto dell'imitazione imperfetta: nel secondo e terzo caso, quando non sappiamo scegliere parole che stiano in perfetta corrispondenza dell' oggetto che esprimiamo.

La scienza di queste relazioni forma tutto il sistema delle lingue parlate, il quale si riduce tutto nella scienza della perfetta armonia del *linguaggio di azione, col linguaggio convenzionale.*

Ciò che chiamasi *prosa*, altro non è che il *linguaggio convenzionale* per segni altrui trasmesso. Ogni scrittore, trasmettendo questi segni, ne trasmette in conseguenza *l' espressione*, più o meno perfetta, senza la quale non vi può essere discorso. Tutto ciò che ha *l'espressione* del vero, o del verisimile, ci diletta: tutto ciò che manifestasi con *l'espressione* della verità energicamente, desta in noi l' idea del bello: tutto ciò che ha *l' espressione* di una forza superiore alla nostra, sorprendendoci, perchè in attesa, sveglia in noi l' idea del sublime.

Gli uomini parlando o scrivendo, possono comunicarsi queste idee, possono ne' loro scritti, come parlando, imitare l' *espressione* altrui: la *prosa* a dir breve può contenere l'espressioni tut-

te del bello, dell' immaginoso, del sublime, del patetico, del intellettuale, del satirico; del ridicolo, del sentimentale etc. e dipingendo questi segni alla nostra mente, può risvegliare, e svolgere a voglia sua la nostra sensibilità, il nostro intelletto, e la nostra immaginazione.

Egli è che sotto queste forme prosaiche, e con questi modi noi abbiamo appreso a parlare; sotto queste forme conosciamo i discorsi degl'uomini tutti, e possiamo conchiudere, che tutto ciò che si allontana *dal linguaggio d'azione*, a cui va congiunto il *convenzionale*, si diparte, come dal centro del cerchio, ove è posta la verità, per avvicinarsi alle varie periferie del verisimile, del probabile, del possibile, di grado in grado perdendo la sua forza, finchè giunge alla periferia dell' impossibile, la quale viene abborrita da tutti, perchè non tocca più nessuna delle nostre facoltà, alla quale nè esse possono corrispondere.

Da quanto detto abbiamo possiamo dedurne, che essendo la declamazione *l'espressione dell'espresion vera*; così la più sublime declamazione appartiensi alla prosa e non al verso.

Ma la prosa non segue essa una ragione armonica? Sì, ma questa viene dettata dalla natura de giudizii, serbando il *Ritmo* e non il *Metro*, come vedremo nel capitolo seguente.

CAPITOLO IX.

Proporzione armonica.

Onde conoscere *l'espressione armonica*, dovressimo profondamente meditare sul costante periodo delle immense operazioni della natura; poichè tutto in essa è ordine, quindi tutto armonia: per serbare quest' ordine Iddio ha stabilite due forze, e sono la *forza centripeta*, e la *forza centrifuga* (1); forze per le quali nascono le eterne trasmigrazioni della materia: forze, che alterandosi fra loro, vincendosi scambievolmente, non si distruggono giammai.

Ogni operazione della natura nasce per mezzo del moto; ed il moto non è che il risultato di queste due forze; le quali agire non possono, senza avere un punto dove consistono (2), che chiamasi punto d'appoggio, ed in greco ipomocleo; quindi in ogni operazione, sta la potenza alla resistenza in proporzione aritmetica, 1: 3 : : 5. in proporzione matematica 2: 4: : 6. Quindi la proporzione armonica della musica, e di tutte le azioni, deve essere sempre l'istessa, ed i periodi 1: 3:: 5: 2: 4:: 6. 1: 3: 2: 4: 3: 5: 4: 6: 5: 7. e 3: 6: 9, Devono essere tutti periodi armonici.

---

(1) Tutte le altre forze non sono che modificazioni di queste.

(2) E assioma fisico che qualora s' incontrano *forze eguali ed opposte, queste si collidono a vicenda.*

Ciò posto, ed essendo *l'espressione* il risultato della forza vitale, deve in tal guisa indicare un'operazione in noi avvenuta: dirò meglio, *l'espressione* qualunque ella sia o *patetica* o *intellettuale*, deve manifestare il giudizio, o il confronto di due o di tre giudizii, e deve cadere sempre sulla parola, che enunzia l'idea motrice, perchè l'anima nostra ha fatto quel giudizio. *L'espressione* cadrà, sempre crescendo, sulla forza di resistenza; come diremo in seguito. Tale è *l'espressione* della prosa la quale, serbando la proporzione suddetta, si può nominare *l'espressione reale*. Ora passeremo a parlare *dell'espressione* de' versi.

CAPITOLO X.

Dell'espressione de' versi (1).

I versi di qualunque metro formano un linguaggio, non differente dal linguaggio della prosa, che nel serbare la *ragione armonica* (2) con un dato numero di sillabe, gli accenti delle quali, misurano un tempo determinato ed uniforme.

---

(1) L'analogia tra i colori e i tuoni musicali si può scorgere dall'*ottica* del Newton, dalla disertazione: intorno al suono del-Moiran, e dalla spiegazione del clavicembalo oculare dal famoso padre Costes Gesuita Francese.

(2) *Armonia*, parola derivata dal verbo greco αρμοζειν significa *accordare connettere*, comprende il *Ritmo*, il *Metro*, *la Melodia* i *Modi*. *Ritmo* in greco significa *Numero*; ed è secondo Platone: *L'ordine del movimento*: e come dice Cicerone: *Distinctio, et aequalium, et saepe variorum intervallorum percussio, numerum conficit*. *Metro* deriva dal greco, e significa *Misura*, donde nasce l'interna musica del verso, che distingue la poesia dalla prosa. *Melodia* e composta da μελος e ωδη, che significa soave canto *Modi* voce latina, che i greci esprimevano con quella di τροπος e τόνος

Della *ragione armonica* della prosa abbiamo parlato nel capitolo precedente; rimane ora a parlare dell'accento, che serve d'ipomocleo nella prosa all'*espressione reale*, e ne' versi di ragione armonica.

Sotto il nome di accento (1) s' intende una sillaba, anzi una vocale, che in ciascuna parola è all'orecchio più sensibile di tutte l'altre, ch'essa parola compongono, e ciò perchè la voce di chi parla vi si fa sentire più gagliarda, e vi dimora più lungo tempo.

Ogni parola ha il suo accento, poichè ogni parola è composta di articolazioni, cioè, è un'azione, di cui questo accento forma il punto di appoggio; egli, secondo la legge convenzionale delle parole, è situato ora nella prima vocale con cui incomincia la parola, or dopo la seconda o terza sillaba; ma sempre sulla vocale; egli quasi forma l'ipomocleo della leva di primo, secondo, e terzo genere; poichè ogni parola s'innalza sino all'accento, quindi si abbassa; e con quanta più violenza s' innalza, tanto più diviene rapida e di tuono più basso la sillaba che la chiude (2).

Ogni verso di qualunque metro ha tre pause; una sul principio; una che lo divide quasi in due parti, e l'ultima nel fine; pause non dettate dalla necessità; ma per formare l'armonia; quindi ha

(1) *Accentum* viene dal latino *a canto*.

(2) Pronunziando una parola ad alta voce e con forza ognuno potrà di leggieri comprendere questa verità.

tre accenti; poichè questa è la *proporzione armonica*; e mal si avvisano coloro che danno al verso accenti e pause differenti, non calcolando, che il primo accento si rende quasi insensibile; e la prima pausa si unisce alla seconda; più sensibile diviene il secondo accento, sensibilissimo il terzo: il canto, per cui i versi son fatti, fa ragione di questa verità, e noi riprenderemo questo discorso nella *declamazione* de' versi.

Or siccome gli accenti, sono nella prosa e nel discorso naturale i perni scelti da noi per appoggiarvi la forza dell' *espressione*, e siccome la legge invariabile *dell' espressione* è di appoggiarsi sull'accento della parola che indica l' idea motrice, per cui il giudizio avviene, e per cui fassi l' enunciazione del medesimo, che chiamasi proporzione; così *l' espressione* facendo base per serbare la melodia su altre parole, o toglie o diminuisce la forza all' *espressione reale*.

Ciò essendo, trovandosi ne' versi due *espressioni* contrarie, l'una deve per ragion fisica, distruggere l' altra; e, se i versi serbano *l' espressione armonica* divengono una specie di canto, se *l'espressione* della prosa divengono una mera prosa.

È questa la grave ragione, che la declamazione de' versi infrangerà mai sempre in uno scoglio volendo salvarsi da un' altro: e volendo serbare intatta *l' espressione* della melodia, lo farà quasi sempre a pregiudizio dell' intelletto e del sentimento, qualora nel verso *l'espressione* non cade sull'accento della parola, per cui si forma il giudizio.

I versi furono inventati pel canto, onde ser-

bare perpetua memoria delle imprese degli eroi, per ritenere più facile in mente le sentenze, e le leggi; poichè il carattere metrico delle epressioni de' versi ha un sovvenire più durevole e preciso della prosa, e n' è ragione, che la nostra natura singolarmente di quei ritorni periodici si compiace, e tutto in noi si opera in certe epoche e dopo intervalli e pause determinate.

Questa è la natura de' versi in generale essi hanno una doppia *espressione*, pur nondimeno qualora sono costrutti in modo che *l' espressione* della melodia cade sull'*espressione* del giudizio, la declamazione de'medesimi sarà gratissima all' orecchio; poichè il linguaggio de' versi mercè le pause gli accenti, la situazione delle sillabe, tutto può dinotare egregiamente i suoni degl' esseri, che ci circondono, da cui moltissime parole procedono, non essendo le parole che l'immitazione dei medesimi suoni. I versi infine sono atti a formare pel loro metro il linguaggio più energico della poesia: e la declamazione de' medesimi, serbando in parte la melodia, darà all' immaginazione e all' orecchio quel diletto che toglie all' intelletto ed al sentimento.

Deriva dalla declamazione de' versi la musica vocale, la quale nasce da una forte e vibrata *espressione* imitativa del suono con cui sogliamo esprimere gli affetti; come dall' imitazione de' suoni che ci circondano, distribuiti colla *ragione armonica*, deriva la musica istrumentale.

CAPITOLO VI.

Delle leggi dell' espressione

L' espressione segue costantemente le leggi della forza, dalla quale è prodotta.

L'espressione fisica, o sia l'espressione de' corpi inorganici non è che la riazione, che è eguale e contraria all' azione.

L' espressione vitale de' corpi organici è sempre eguale e contraria alla riazione delle intensità delle sensazioni.

In entrambe le riazioni, noi impieghiamo l' istessa forza sia volontariamente, o involontariamente, quando siamo costretti a riagire. Noi non possiamo conoscere la forza che per i fenomeni ch'ella produce, i quali sono i seguenti.

1.° Nel sollevare un peso, o nell' opporre la nostra resistenza ad una forza, tutte le nostre facoltà, ed i nostri sensi si rivolgono al punto maggiore della resistenza, e gran parte delle nostre forze si concentrano in punto ; così egualmente nel sostenere l'intensità di una idea: di modo che, se siamo scossi da una impressione, che in noi produce una viva sensazione, tutta la nostra forza si dirigge in un solo senso; e, per così dire, noi non esistiamo che per quel punto ove più sentiamo.

2.° Per emovere un peso abbiamo per istinto di basare il nostro corpo sul punto di appoggio, il quale messo in equilibrio , spesso ne produce l'immobilità.

Nel sostenere l'intensità di una idea egualmente.

3.° Per emovere un peso, fa d' uopo concentrare la forza per superare una forza contraria

e questa concentrazione rende i muscoli e le fibre tese; la grave intensità di una sensazione le rende egualmente.

4.° Dopo aver sostenuto un conflitto di forze, il nostro corpo si trova lasso, sia per un contrasto nel fisico, sia nel morale; tal lotta ci costringe al riposo, senza il quale ne averrebbe la distruzione.

Mille esempi comprovano questa verità; solo mi sembra, che nel emovere un peso, e nel sostenere l'intensità di una sensazione, dovrebbe farsi questa differenza: che nel primo caso porzione della nostra forza viene altrui comunicata; quindi è d'uopo di prendere tanto di tempo, quanto basti a rimettere la forza impiegata; e nel secondo caso siam necessitati a prendere solamente il tempo che basti a rimettere la forza in equilibrio.

Ciò essendo, ciascun uomo non può impiegare in ciascun azione che la forza di cui è capace. Non vi può esser azione, se una forza non supera un' altra forza qualunque (1).

Dicesi una grande azione ed anche da destar piacere o meraviglia, quella, in cui la potenza supera una grave resistenza. (2).

Se la potenza supera una grave resistenza nel più breve tempo possibile ed innatteso, (3) dicesi un azione sublime.

---

(1) Noi non possiamo aver idee se non dalle impressioni degli oggetti esterni, delle quali l' anima si accorge e in certo modo riagisce, per mezzo della forza, sopra la impressione.

(2) Allora abbiamo l' idea del bello fisico e morale.

(3) L' idea del sublime nasce in noi da che un' azione altrui supera le nostre forze, e la nostra aspettativa.

Una serie di azioni impiegate per giugnere ad uno scopo, formano un sistema, nel quale la prima corrisponde all' ultima, o sia nella prima sta chiusa l' ultima azione. Le pause e gl' intervalli non sono che il passaggio del tempo, che impieghiamo per ristabilire la forza.

Molte azioni che tendono al medesimo scopo e che si succedono l' una all'altra; procedono in questa guisa: nella prima azione la potenza supera la resistenza: nella second' azione l' ipomocleo diviene potenza, la resistenza ipomocleo e il nuovo oggetto resistenza; e così successivamente (1).

Ogni azione descrive la parabola.

Una serie d' azioni che tendono ad uno scopo devono descrivere la parabola. Queste a un dipresso son le leggi della forza; alle quali non poche possonsi aggiungere, che per brevità noi tralasciamo; perchè ciascuno riflettendo su di se, o sopra gli oggetti che lo circondano, può di leggieri comprendere.

Parlando di queste leggi noi intendiamo parlare dell' *espressione*, che non è altro, come abbiamo detto nel capitolo II. che l'atto che risulta dalla forza; quindi è che tutte le nostre idee, che tutti i nostri giudizii, le nostre volizioni, le ricordanze i raziocinii, essendo il prodotto della nostra forza di cui l'anima si serve; non pos-

---

(1) Tal sistema serba la successione delle idee e dei nostri raziocinii. *L'arte poetica* di Orazio, *la ragion poetica* di Gravina etc. qualora si parla di azione, si conformano a queste leggi. L'*Ideologia* la *Grammatica*, e la *Rettorica* non sono che metodi per insegnarci il come non traviare da queste leggi, da cui derivano tutte le belle arti e le scienze.

sono seguire altre leggi, se non quelle che sono fondate sulla natura e sulla ragione; leggi che stabilite furono da Iddio per l'ordine e l'armonia del creato, e perciò saranno eterne invariabili in tutte l'epoche e in tutte le nazioni.

CAPITOLO XII.

Correlazione della declamazione rispetto all'espressione con le arti imitative.

Tutte le arti imitative hanno di comune la *misura*, *la poesia*, e *l'espressione*, ma non si conoscono per sorelle altrimenti, che per esser tutte figlie dell' *espressione*.

La *scultura* è l' arte che ha per modello da imitare gli oggetti reali, quindi le sue misure sono reali e geometriche; talchè per mezzo di esse può render la cosa imitata perfettamente somigliante all' originale. Queste misure diversificano nella pittura, quale, dee su tale o altro rappresentare l'immagine degli oggetti, che sono soggetti ad un punto di veduta, ed in conseguenza alle leggi della *prospettiva*: pur nondimeno partendo entrambe dalla misura lineare, hanno gli stessi elementi, e si conoscono per questa relazione fra loro. La *poesia propriamente detta* e la *musica* si fondano anch' esse sulla *misura*, ma di diverso genere. La prima misura la durata del tempo con i suoni articolati; che formano le parole; alle quali servono gli accenti per base ed appoggio della voce per formar l' armonia. La seconda misura tuoni inarticolati, per la qual ra-

gione la *poesia* e la *musica* hanno stretto nesso e fisonomie somiglianti ; ma non per questo riconoscono per sorelle la *scultura* e la *pittura* ; i loro lineamenti variando per le misure diverse non possono essere ravvisati che dall' acuto sguardo dell' artista filosofo. Questa è la parte materiale delle arti , a cui succede la *poesia*.

Tutte le arti imitative hanno per modello oggetti esistenti in natura. Ciascuno non imprende da principio , che a misurarne le parti ; e in questa operazione non può ancora chiamarsi artista ma semplice misuratore o copista ; ma tostochè per replicati atti apprende perfettamente queste misure , ne conosce i varii rapporti , e ne forma in sua mente de' precetti pratici , il complesso de' quali chiamasi arte , egli diviene artista , e quando , rimossi i modelli, comincia a comporne de' nuovi ad imitazione degli oggetti esistenti, chiamasi inventore; una tale operazione è quella , che forse impropriamente abbiam chiamata *poesia*, poichè in tal caso un'artista qualunque fa d'uopo servirsi dell'immaginazione. L' immaginazione dunque deve essere comune a tutte le belle arti; ma questa facoltà universale degli uomini non può formare la qualità specifica e caratteristica delle medesime , quindi non possono riconoscersi fra di loro per tale proprietà.

L'espressione è la madre comune di tutte le belle arti, dalla quale necessariamente dipendono, e senza la quale non possono esistere che imperfettissimamente ; poichè ogni artista deve prefiggersi in mente , che il suo lavoro abbia uno sco-

po, e questo non può essere, che di esprimere una qualche sensazione, e quindi le misure tutte, le immagini, le linee, i coloriti ed i suoni di cui ciascun' arte si serve sono i mezzi che tendono a questo scopo. Senza *l' espressione* i versi sono un meccanico accozzamento di sillabe *in ragione armonica*; le pitture, tele colorate: la musica un concerto di vaghi suoni che solleticano l'orecchio, senza la possa di scendere nel cuore e farvi una profonda impressione.

L' espressione dà la vita ai pensieri, l'anima ai coloriti, la potenza ai suoni; e forma delle belle arti tante sorelle, che abbracciando la madre si riconoscono fra loro (1).

Or poichè tutte le arti imitative sono fondate sulla *misura*, sulla *poesia* e sulla *espressione*; ed avendo accennata quest' ultima, veggiamo adesso quale è la *misura* e la *poesia* della declamazione,

La *misura* della declamazione consiste nel-

---

(1) Se ad un volgare pittore si dicesse, ch' egli dovrebbe conoscere la *Musica* per aver egli di già cognizione della *Pittura*; la deduzione gli parrebbe sì strana da moverlo al riso, ma in vero senza ragione: poichè s' egli conosce il disegno della *figura*, deve sapere egualmente l' arte di metterla in attitudine da esprimere una qualunque immaginata sensazione, ed in conseguenza deve conoscere la *Mimica*, o sia il *linguaggio d' azione*, che va quasi sempre accompagnato al *linguaggio convenzionale*, quindi o pratticamente o intellettualmente, deve conoscere la declamazione. Or la Musica non essendo fondata che sopra *l' armonica espressione* dei suoni, dipende immediatamente dalla declamazione; quindi è che se un tale pittore non conosce la *Musica*, per ciò che riguarda *l'espressione*, egli non conosce l'arte sua per questo lato.

l'esatta pronunzia, con la quale chi declama deve dare una debita proporzione a'suoni, e far sì che ogni sillaba, ed ogni lettera della parola ch'essi suoni compongono si senta distintamente senza mozzarne alcuna, o masticarla fra denti, o appannarla. Le misure dei riposi e delle pause, oltre esser segnate dalla punteggiatura, sono anche dettate dalla nostra istessa natura, e dalla nostra forza, della quale in parte abbiamo parlato, e più a lungo in prosieguo ne parleremo.

Ciò che dicesi *poesia dell'arte* anche alla declamazione appartiensi; poichè sebbene la declamazione è *l'espressione* fedele di una segnata *espressione*, pure non ci vien trasmesso dall'autore che un solo linguaggio di ciò che declamare dobbiamo, quale è il *linguaggio convenzionale*; *il linguaggio d'azione* è quasi tutto affidato alla nostra intelligenza, ed alla nostra immaginazione: quindi *l' eloquenza del gesto* per lo meno formerà *la poesia* di quest' arte. Arte la più povera di regole perchè, se mal non mi avviso, di tutte le belle arti il perfezionamento nasce dacchè ciascuno artista si avvale delle cognizioni e delle scoperte che gli altri han fatte in quell' arte, in cui lo han preceduto, e mette a profitto le altrui colle proprie cognizioni. Nella *Poesia*, nella *Scultura*, nella *Pittura* etc. sono modelli parlanti gli scritti, i quadri e le statue; sono scoperte, di cui ci avvaliamo, le belle immagini, i colori, gl'istrumenti. Non così nella *Mimica* e nella *Declamazione*. Noi non abbiamo idee di esse, se non quelle, che ci formiamo, e non essendoci alcuno, che ha segnati con precisione que-

ste idee, onde trasmetterle, quei che vengono dappoi debbono incominciare sempre da capo; quindi quest' arte nasce e perisce intiera col perire dell' artista. Pure essa ha tanta relazione colla *musica*, di cui n' è la produttrice, che potrebbe benissimo segnarsi come la medesima, e lasciar perenne le scoperte, che ciascuno artista di essa farà. E siccome la declamazione non è che l' *espressione* delle nostre sensazioni e tutte le belle arti imitative dipendono dalla medesima, così di non poco aiuto sarebbe quest' arte alla *Poesia*, alla *Musica*, alla *Pittura* ed alla *Scultura*.

CAPITOLO XIII.

Sulla necessaria intelligenza di chi declama.

L'intelligenza di un artefice qualunque è quella capacità di mente necessaria per comprendere le regole dell'arte ch'egli intraprende, che coi suoi mezzi fisici deve mettere in opera ; e la cognizione delle relazioni ch'esse regole hanno colla scienza dalla quale l'arte dipende.

La declamazione è l'arte , che insegna le regole di manifestare con precisione *l'espressione* de' pensieri altrui per segni a noi trasmessa.

Il primo studio dunque di chi declama , deve esser quello di conoscere il valore di questi segni , per porgerli declamando con esattezza (1) ; locchè chiamasi *retta pronunzia* , che forma la parte materiale di quest'arte. Tutti questi segni o caratteri, non dipingono alla nostra mente che una serie d'idee di giudizii, e di raziocinii, il metodo ed il nesso di questi, lo insegna la *Rettorica* , cioè l'arte dell' *Eloquenza* , la quale dipende dalla scienza delle idee e dei segni , che chiamasi *Ideologia*, e dalla continuazione di questa scienza cioè dalla *Grammatica*. Ciò posto le cognizioni necessarie per ben declamare partono tutte dalla *Ideologia*, dalla *Grammatica*, e dalla *Rettorica* perciò che riguarda l'intelli-

(1) Abbiamo spesso inteso declamare e cantare senza l'arte di leggere ; ma chi declama o canta in tal guisa deve sempre dipendere da altri per apprender ciò che l'arte divina di scrivere ha reso di sola sua proprietà.

genza, e parte *teoretica* di quest' arte; per ciò che spetta alla *pratica* speriamo di renderlo palese con questo trattato, mettendo in contribuzione quelle cognizioni che dalle suddette arti e scienze derivano, e che al nostro proposto giovano. (1).

Tutto quello in breve che un declamatore deve conoscere potrebbe ridursi a due classi, primieramente alla cognizione della storia della formazione delle idee e al linguaggio delle medesime: in secondo luogo al rapporto che queste idee hanno coi moti dell' animo ovvero con ciò che chiamasi sentimento, che forma il linguaggio degli affetti. Le parole sono i segni di quelle, e i toni lo sono di questi, che è lo stesso che dire: chi declama deve avere una perfetta cognizione del *linguaggio naturale*, e *del linguaggio convenzionale* della lingua parlata, onde imitarli.

Tutte le altre cognizioni non sono che ausiliarie, le quali l' abile artista può acquistare allorchè l'uopo il richiede.

Parlare de' mezzi fisici di chi declama sareb-

---

(1) Sarebbe vano ricordare che vi possono essere valenti declamatori senza aver studiato per istituzione queste arti. *L' Ideologia*, la *Grammatica*, la *Rettorica*, e tutte le cognizioni che spettano al fisico e al morale dell' nomo, dipendono dall' uomo istesso, il quale meditando profondamente sopra di se può giugnere a scoprire molte verità. Qual meraviglia dunque se molti empiricamente declamano bene? Ma se per ben declamare bisogna con giustezza meditare sulla storia delle formazioni delle nostre idee; perchè non avvalerci delle riflessioni profonde che da valenti filosofi in varie epoche sono state fatte sull' *espressione* del pensiere?

be strana cosa : le arti si apprendono da coloro che possono esercitarle; e la facoltà di declamare che è intimamente annessa allo sviluppamento delle nostre facoltà intellettuali , sarà sempre utile a tutti coloro che ragionano e che scrivono; e quale l'abbiam dimostrato ne' capitoli precedenti per *l'espressione*, è necessaria a tutte le belle arti. Lo stadio per giungere alla meta della perfezione non si percorre da nessuno ; ma tutti han dritto di partirsi dal loro posto; le forze fisiche e morali sono doni che l' autore del tutto ha compartito in varia dose; ed il solo forte volere dipende dagli uomini.

Conclusione delle idee preliminari.

Il gesto e la voce sono i mezzi , coi quali possiamo manifestare le affezioni tutte dell' animo nostro.

Il gesto forma un *linguaggio d'azione* energico ed espressivo , ma non tutte può comprendere le nostre idee.

La voce o l'unione di più voci, che chiamansi *parole*, formano un linguaggio estesissimo che dicesi *linguaggio parlato convenzionale*; ma è meno espressivo del *linguaggio di azione* dal quale ha sempre bisogno d'essere accompagnato.

Nel palesare solamente la verità il *linguaggio d' azione* ed il *linguaggio convenzionale*, possono essere in corrispondenza perfetta coll' animo nostro ; poichè la sola verità realmente esiste in noi.

L' errore ci può illudere, ma durante questa

illusione, noi lo crediamo verità. Quando l'errore viene da noi riguardato per tale, egli in realtà in noi più non esiste; non essendo l' errore che la non esistenza della verità.

Noi possiamo però mentire con altri, mercè una perfetta imitazione del *linguaggio d' azione* e *convenzionale*, mostrando che in noi esiste una affezione, la quale realmente non esiste.

L' arte con cui componiamo il gesto e la voce per far credere altrui vera una tale effezione, studiandoci ad imitare noi stessi, come se palesassimo la verità, dicesi *finzione*, o *declamazione naturale*.

Noi possiamo trasmettere altrui come col gesto e con la voce ancora con segni per mezzo dell' arte di scrivere tutto ciò che sentiamo o fingiamo di sentire, noi possiamo partecipare mercè la conoscenza di questi segni degli altrui sentimenti.

L' arte, con la quale giungiamo a rendere nostri proprii i sentimenti altrui, per enunziarli con quella espressione con la quale furono concepiti e formati, constituisce la *declamazione propriamente detta*.

L'arte di declamare, quindi si appoggia tutta sulla conoscenza del *linguaggio di azione* e del *linguaggio convenzionale* delle lingue parlate, e quindi è che finora l'abbiamo definita per l' imitazione dell' *espressione*, o *l' espressione dell' espressione*.

L' espressione abbiam detto è l'atto che risulta da un'azione: e l'azione è il prodotto di due

forze qualunque, dimostrando che ogn' essere in azione ha la sua *espressione* particolare.

Noi abbiamo parlato della varia *espressione* degli uomini, la quale segue costantemente il loro temperamento, e cambia al cambiare dell' età, del clima, delle passioni, etc.

Noi abbiamo detto che la declamazione è l'imitazione dell'*espressione* a noi per segni trasmessa; e che, la sublime declamazione appartiensi alla prosa e non al verso; perchè il verso contiene doppia *espressione*.

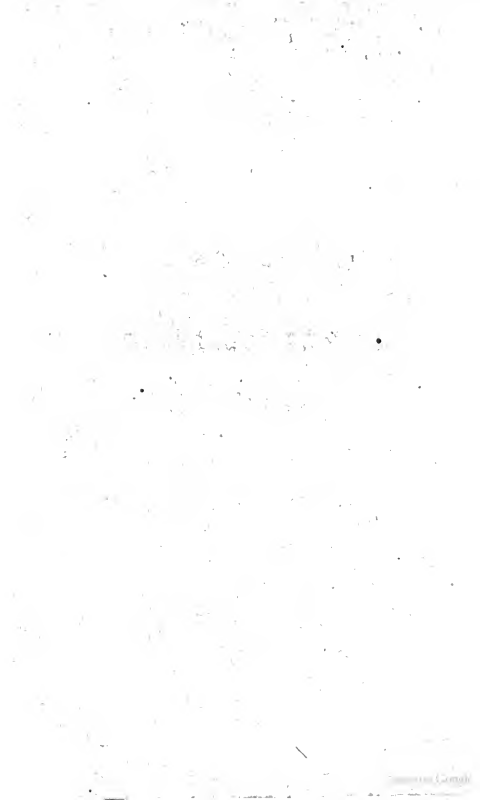
Noi finalmente abbiamo detto che essendo le belle arti fondate sull' imitazione di ciò che esiste in natura, e ciò ch' esiste deve necessariamente avere una *espressione*, quindi è che la più o meno perfetta imitazione della medesima formerà il più o meno valente artista, e in conseguenza l'*espressione* è la madre, ed è la caratteristica delle arti; è il punto centrale dove tutte le linee delle medesime si uniscono, la conciliatrice degli artisti, de' letterati e dei filosofi, che facendo le veci della verità, ci costringe nostro malgrado ancora a farsi amare.

La declamazione è fondata, primo sulla conoscenza dell'*espressione*, secondo, sulla maniera di porgere altrui coi nostri mezzi fisici l' *espressione* a noi per segni trasmessa; ecco perchè abbiamo divisa quest' opera in due parti.

Nella prima parte ci serviremo delle nozioni che dipendono dall'*Ideologia* e dalla *Gramatica filosofica* per applicarle a quest'arte. Nella seconda parte ci sarà di guida la *Fisiologia*.

L'arte di declamare è una sola ; ma essa varia di convenienze per circostanze ; quindi parleremo dell'uso della medesima pel foro pel pergamo e pel teatro.

TEORIA
DELL'
ARTE DI DECLAMARE

PARTE PRIMA.

PARTE PRIMA.

Ideologia applicata all' arte di declamare.

L' ideologia è la scienza che ne disvela, per quanto puossi dall' umano intendimento, la storia della formazione delle nostre idee, o per meglio dire, è un metodo che ci richiama a riflettere su quanto è avvenuto ed avviene sulla formazione delle nostre idee; poichè pria di questa scienza, e senza d' essa gli uomini tutti han formato de' giudizii de' raziocinii esatti.

Noi dunque non faremo che richiamare i nostri lettori alla riflessione di poche cose, che alla presente opera appartengono.

Abbiam soventi volte nelle nostre idee preliminari detto, che noi non possiamo avere idee se non ci vengono dagli oggetti esterni; ed infatti tutto ciò che offresi a nostri sguardi è una multiplicità di oggetti composti di una data quantità di materia, e distinti fra loro per la diversa forma o figura: tutto ciò che percuote le nostre orecchie, è il suono nato dall' urto di questi corpi messi in azione: tutto ciò che a noi resiste o cede resistendo sono i corpi: le impressioni de' corpi infine ci cagionano, il caldo, il freddo, il piacere, il dolore e tutte le affezioni di cui l' anima nostra è capace.

Come questi corpi agiscono ora per mezzo della luce sulla nostra vista; ora pel movimento dell'aria sull'udito, ora per toccamento sul tatto sull'odorato e sul palato, non è di nostra attenenza di ragionare; a noi basta conoscere che dai diversi oggetti abbiamo diverse impressioni per mezzo dei sensi; e queste eccitano la nostra *sensibilità*, della quale l'anima avvertita, riagisce sull'impressione suddette, per mezzo della *forza vitale*.

La facoltà di riagire sulle impressioni ricevute produce le *sensazioni* ed il *sentimento*.

Le nostre sensazioni differiscono perchè ci vengono dall'impressioni di diversi oggetti, e per diversi sensi con più o minore forza. La facoltà di conoscere questa diversità di sensazioni e le varie relazioni che hanno fra loro di somiglianza di discordanza, forma tutta la nostra intelligenza. L'azione di questa facoltà chiamasi *giudicare*, ovvero *pensare*: l'atto che ne risulta *giudizio*, o *pensiero*.

Noi conosciamo per un'interno sentimento che molte azioni sono dirette a nostro arbitrio: noi possiamo fare una tal cosa o tralasciarla; noi infine abbiamo la facoltà di *volere*: questa facoltà chiamasi *volontà*; l'azione, *volere*: l'atto che ne risulta *volizione*, o *desiderio*.

Tutte le idee da noi percepite rimangono impresse nella nostra mente; la facoltà di richiamarle dicesi *memoria*; e le idee richiamate o riprodotte, *ricordanze*.

Come l'anima eseguisce queste operazioni è un segreto che a discoprirlo invano si sono stu-

diati, i più grandi filosofi; ed a noi basta di conoscere qual piega prendiamo nello stato di *sentire*, di *giudicare*, di *ricordarci*, e di *volere*; quindi è che abbiamo divisa *l'espressione* in tre parti cioè *in espressione sentimentale in espressione intellettuale e in ricordativa.*

Tutte le *espressioni* abbiamo detto che sono il prodotto di una forza qualunque; quindi devono seguire le leggi della forza di cui abbiamo parlato; esse possono variare nella declamazione nel tuono della voce, nella modolazione dell' istessa e nella sua veemenza o nella sua lentezza; ma seguono tutte una sola legge con più o meno energia, quale è quella dell' azione; poichè sia che le nostre parole esprimono un placido sentimento o una violente passione l' *impomocleo* dell' espressione trovasi sempre nell' istessa parola, come vedremo in seguito.

Noi abbiamo detto replicate volte, che la grave difficoltà dell'arte di cui trattiamo, consiste, dal non sapere quale e quanta forza impiegare dobbiamo nel porgere le parole di ciò che imprendiamo a declamare; e siccome la forza della voce non può agire se non ha un punto dove consista; l' unico nostro scopo sarà quello di far conoscere in questa prima parte, parlando dell' *espressione intellettuale*, come quella ch' è la regolatrice di tutte le altre *espressioni*, di qual parola, o a dir meglio, di quale accento delle parole costituenti detta *espressione*, si serve essa per *ipomocleo* della sua azione.

Passeremo a parlare dell' *espressione sentimentale e della rammentativa* nella seconda par-

te, le quali non sono nell'arte declamatoria che modificazioni dell' *espressione intellettuale.*

Il metodo che terremo viene giustificato da chè per mezzo dei segni, o sia della scrittura, chi declama giunge a conoscere i giudizii altrui; e per mezzo di questi giudizii l' intima espressione dell' animo, espressione, che bene interpretata coll' ajuto di quest' arte deve trasmettere nell' animo di chi lo ascolta.

LEZIONE PRIMA

Dell' espressione intellettuale.

L' espressione intellettuale è l' espressione del *giudizio* o del *pensiero*; e siccome ogni affezione qualunque dell' animo nostro, non si può idoneamente palesare, sia dal *linguaggio convenzionale parlato*, sia trasmessa altrui per mezzo della scrittura, senza l' operazione intellettuale di giudicare, il di cui atto chiamasi *giudizio*, e la di cui enunciazione dicesi *proposizione*; così *l' espressione intellettuale* contiene *l' espressione sentimentale* e la *rammentativa*; imperocchè io non posso esprimere un piacere, un dolore, una ricordanza, o un desiderio idoneamente, senza prima formare un giudizio, e senza enunziarlo con le parole che compongono la *proposizione*: il tono della voce con cui pronunzio queste parole, dimostrano l'intensità del dolore, del piacere etc: modificando *l' espressione* sudetta; ma senz' essa *l' espressione sentimentale*, e la *rammentativa* non possono esistere che imperfettamente. Per conoscere *l'espressione intellettuale* è di mestieri di conoscere in chè consiste l' atto di giudicare, che chiamasi *giudizio*.

Giudicare è l' atto della facoltà dell' anima (1) di sentire, di conoscere, di percepire che

(1) Dalla etimologia delle parole: *giudicare. pensare, o pesare, ponderare, bilanciare, paragonare* etc: può ciascuno conoscere, che esse indicano una sola azione in diversi rapporti.

una idea ne comprende un' altra. Quanto io penso a *Pietro*, e giudico che *Pietro è buono*, io sento, che l'idea di Pietro comprende l' idea di *esser buono*; io giudico quindi che *Pietro è buono*. Giudicare dunque è l' atto della facoltà di accorgersi, di percepire, di sentire che l'idea che si ha attualmente ne contiene un' altra (1).

Ogni *giudizio* enunciato chiamasi *proposizione*. Ogni *proposizione*, per esser compiuta, conviene ch' esprima il confronto che fatto abbiamo delle due idee, delle quali una chiamasi *soggetto*, e l' altra *attributo* o per meglio dire *aggettivo* o *adjettivo*, il qnale da una qualità qualunque *al soggetto*, o che lo modifica; e più, nella proposizione bisogna che vi sia un altra parola che indichi tale *relazione o modifica-*

---

(1) Le idee semplici, come l' idea di un dolore, di un' odore etc: non sono che delle sensazioni comparate; esse hanno il giudizio nella semplice sensazione. Nella sensazione il giudizio è puramente passivo, ed afferma quello che sentiamo. Nella percezione o idea il giudizio è attivo; egli determina dei rapporti che il senso non determina punto.

Ma chi siam noi qual dritto abbiamo noi di giudicare le cose, e chi è quello che determina i nostri giudizii? Noi esistiamo, noi abbiamo dei sensi pei quali siamo affetti. Ecco la prima verità che comprendiamo. Esistono ancora degli altri esseri, che sono l' oggetto delle nostre sensazioni, che noi chiamiamo materia. In seguito noi riflettiamo sopra questi oggetti delle nostre sensazioni, per mezzo della comparazione, della misura, della ponderazione, noi le ruminiamo, noi le posiamo per così dire l' uno sopra l' altro per conoscere il loro rapporto, le loro linee, il loro peso. La qualità distintiva di quest'atto, è l' intelligenza di poter dare un senso a questa parola *è*.

zione appartenere al *soggetto*; e questa parola è sempre il verbo *essere* che indica l'esistenza, o altro verbo, ch' esprime il verbo *essere* e *l' attributo* insieme, e che l' esprime in tempo determinato, come *Pietro* è *buono*, o *Pietro ama*. *Pietro* è il *soggetto*, l'idea che io svolgo in *Pietro* è di essere *buono*, e quindi dico: *è buono*: così nella proposizione *Pietro ama*; *ama* contiene il verbo *essere* e *l'aggettivo* insieme, poichè *Pietro ama* è lo stesso che dire *Pietro è amante*; or *buono* ed *amante* sono le qualità che io scorgo in *Pietro*.

Ma qualora dicessi: *Pietro amando*, o *Pietro essere amante* ambedue le proposizioni non sarebbero compiute, perchè non esprimono nessuna azione in tempo determinato e finito.

Quello che stabilisce la fontamentale regola dell'arte di declamare è di conoscere prima di tutto un punto certo ed infallibile in cui possa consistere *l' espressione del pensiero* che declamiamo, cioè trovare *l'ipomodeo dell'espressione intellettuale*: la seconda regola, è quella di indicarci qual tono convenga ad una tale *espressione*.

Or ogni proposizione essendo *l' espressione* di un giudizio; ed il giudizio l' atto intellettuale di confrontare due idee, e dire, che una conviene all' altra:, l'oggetto, l' idea motrice di questo giudizio è quindi di dimostrare il soggetto non solo, ma la qualità che conviene al soggetto, e tutta la forza dell' *espressione* bisogna che si appoggi sulla parola che indica l' idea motrice che ci mosse che ci spinse a fare un tale giudizio. Per esempio. Se alcuno mi presenta un

fiore ed io riconosco essere una *rosa*, e dico: *questa è una rosa*: l'idea motrice che mi spinge a fare questo giudizio è di dare a quel *fiore* il nome di *rosa*, e tutta *l'espressione intellettuale* si appoggia sulla parola *rosa*; o per meglio dire sull' accento della parola che è la vocale *o*. *L'ipomocleo* di questa *proposizione* sarà dunque la lettera *o*. Ma qualora io dicessi: *questa è una bella rosa*; allora *l'ipomocleo* dell'*espressione intellettuale* viene ad essere nella parola *bella* cioè nella vocale *e*; poichè l'idea motrice per cui ho fatto il giudizio fu di comprendere di percepire che la bellezza conviene a quella *rosa*.

Se io fo un paragone, e dico: *questa rosa bianca è bella*; *ma di essa è assai più bella quella rossa*: io non fo che il confronto di due giudizii, da cui ne deduco il terzo, cioè, io giudico che la *rosa bianca è bella*, che la *rosa rossa è bella*; ma messi al confronto la *rossa è assai più bella della bianca*. *L'ipomocleo* della prima proposizione è nella parola *bella*, su cui fermasi alquanto la voce; ma l'idea motrice de' miei giudizii è quella di palesare, che la *rosa rossa è assai più bella della bianca*: quindi tutta la *potenza dell' espressione* deve appoggiarsi sulle parole *assai più bella*. Or come diremo in seguito le parole *assai più bella* non formano che una sola idea; difatti nulla toglierebbe alla proposizione, se dicessimo *è bellissima*: quindi di questi varii segni fa d'uopo scegliere uno, ed è l'avverbio *assai*; poichè esso modifica la parola *bella*; *l'ipomocleo* della *potenza espressiva* è *l' av-*

verbio assai. Così in tutti gli altri rapporti e relazioni *l' espressione intellettuale* farà *ipomocleo* in quelle parole per cui fassi il giudizio (1).

---

(1) Engel nelle sue lettere intorno alla *Mimica* condiscendo la necessità di rinvenire *l' ipomocleo della espressione dice: anche ad un' orecchio grossiere dilequansi impercepiti tanti accenti falsi; ma per questo merremo noi buono all'attore che ne metta a sua posta? Terremo forse che sia o inutil cosa al tutto o mero capriccio il collocare l' accento? O non confesseremo piuttosto che anche all' orecchio grossiere l'accento, messo dove bene stà fa piacevole effetto come nol fa messo fuor di luogo?* Tutto ciò non vuol dir nulla se il signor Engel non c' indica dove dee situarsi questo accento.

Il celebre Ugone Blair dice qualche cosa di più, e le sue riflessioni sono sagge e filosofiche: e noi fedelmente riportiamo di buon grado quanto scrive su tale proposito. — *Dall' accorto maneggio dell' enfasi dipende, tutta la vita, e lo spirito di ogni discorso. Se non si mette dell' enfasi in niuna parola, non solamente il discorso è languido e smorto, ma spesso ancora dubbia ed ambigua ne rimane l' intelligenza. Se l' enfasi è mal collocata, il senso ne rimane confuso e travolto. Per darne un familiare esempio, la proposizione: « Tornerete voi oggi alla città? » può ricevere quattro diverse significazioni, secondo che l' enfasi su queste parole è collocata. Se si pronunzia;* Tornerete *voi oggi alla città? « La risposta naturale può essere: No; penso di starmene fuori. Se,* Tornerete voi *oggi alla città? « potrà rispondersi; No; manderò un altro. Se dicesi: Tornerete voi oggi alla città? » la risposta potrà essere; No, tornerò domani. Se: Tornerete voi oggi* alla città *» Si potrà rispondere: No anderò in altro luogo. Per simil modo in un sollenne discorso tutta la forza e la bellezza di una espressione dipende spesse volte dalla parola su cui si batte l' accento; e noi possiam presentare agli uditori il medesimo sentimento in aspetto diverso, col solo diversificare la collocazione dell'enfasi. Nelle seguenti parole del Salvatore a Giuda: « Tu tradisci*

Da quanto abbiamo detto possiamo stabilire che *l'impomocleo dell' espressione intellettuale deve necessariamente stabilirsi da chi declama nell'accento della parola che enunzia l'idea motrice del giudizio.*

---

con un bacio il figliuolo dell' uomo? » *Facendo forza sulla si mostra l' ingratitudine di Giuda per la relazione che avea col maestro*; *facendola sul* tradisci, *risulta l'enormità del tradimento*; *facendola sulla parola* con un bacio, *si rileva l' indignazione del mezzo adoperato rivolgendo ad offesa un segno d' amicizia e benevolenza*; *facendola* sul figliuolo dell' uomo *s' indica la gravità dell' oltraggio per la dignità della persona oltraggiata.* »

Ad acquistar il giusto maneggio dell' enfasi, la gran regola sola che dar si possa è questa: che l' oratore studii di formarsi un giusto concetto della forza e dello spirito dei sentimenti ch' egli pronunzia. Fin qui il signor Blair nella lezione VIII. della sua Rettorica: compie egli questo capitolo col dire: *di guardarsi l'Oratore del pregiudizio di moltiplicare le parole enfatiche soverchiamente; poichè il compiere ogni sentenza di parole enfatiche è come riempiere tutte le pagine di un libro di parole corsive, che in vece di distinzione genera confusione maggiore.*

Dopo tutto ciò ciascuno può comprendere che il signor Blair ci da degl' ottimi avvisi, ma lascia in balia del nostro buon senso la norma di collocare l' enfasi da noi chiamata *ipomocleo dell' espressione.* Nel primo esempio del *Tornerete voi oggi alla città?* Annunzia egli due proposizioni di cui la prima e soppressa. Ed in vero quando dico *Tornerete voi oggi alla città?* io realmente esprimo queste idee. Io bramo sapere se tornerete voi alla città? L' idea motrice, è di sapere se oggi tornerete in città. *L' ipomocleo dell' espressione* starebbe dunque nel verbo *tornerete* qualora non vi fosse l' avverbio oggi che lo determina: riguardata la proposizione isolatamente da così detta *enfasi* deve essere collocata nella parola *oggi* perchè gli avverbi come diremo in seguito sono gli accrescitivi o diminutivi de' verbi.

Ogni discorso che declamare vogliamo è formato di proposizioni allorchè esprime giudizii, poichè se tale non fosse non significherebbe nulla.

Le proposizioni sono dunque gli elementi del discorso, come le idee sono gli elementi delle proposizioni; quindi è che senza proposizioni non vi può esser discorso, come senza idee proposizioni.

Qualora poi il giudizio o sia l' idea motrice sarebbe di domandare se *voi* tornerete alla città? oppure il chiedere se tornerete *alla città o in altro luogo*: questa inchiesta deve avere una risposta, e dalla risposta si può giudicare la mente di chi la scrisse, e fermarvi l'*enfasi* aggiustamente colla massima facilità.

Tutte queste parole del signor Blair ci aprono un campo a riflettere, ma non danno alcuna norma. L'idea motrice del giudizio onde si enunziò dal Salvatore la proposizione *Tu osi tradire* etc. fu il bacio che Giuda gli diede, ed è palese che l'*ipomocleo dell'espressione* deve essere nell'accento della parola *bacio* poichè *tradire con bacio*, è l'idea motrice; e *il tradire con un bacio* indica la sconoscenza, il massimo tradimento, l'amicizia vilipesa la viltà etc. Tradire con un bacio forma una sola idea, talchè, se vi fosse un verbo che esprimesse ambe le parole *tradire con un bacio* si potrebbe benissimo sostituire; come *caminar velocemente*, *con velocità*, si sostituisce col verbo *correre*.

Poichè abbiamo detto che una proposizione non è che l' enunciazione di un giudizio, sia che questo giudizio si enunzii con una sola parola, sia esprima con varie parole il luogo il tempo il modo come quest' azione avviene sia che si palesi imperfettamente con un solo accento, o con un gesto; dico, che non essendo che un solo giudizio non è che una sola azione, e un' azione sola, non può avere che una sola espressione, e un solo ipomocleo: quindi se nella proposizione *Tu tradisci con un bacio il figliuolo d'Iddio* vi si mettessero più enfasi diventerebbero tanti giudizii diversi, come, se io fò cadere l'enfasi su *Tu*; io enunzio questo giudizio: *tu sei quello che osi tradire con*

Tutte le nostre sensazioni, le nostre ricordanze, i nostri desideri, in una parola, tutte le nostre idee, o gruppi d'idee sono differenti tra essi.

Onde è che richiedesi per ciascheduno de'medesimi un segno differente; e, se non ne hanno uno, bisogna che ne uniamo insieme parecchi per esprimerli, fino che vengano pienamente rappresentati, come, se io non conosco un frutto americano per esprimere l'idea del medesimo, fa d'uo-

---

un bacio il figliuolo di Dio? se formo accento su *tu*, e sulla paróla *tradisci con un bacio* diviene una seconda proposizione: e significa, replicato il verbo *tradisci*, tu *osi tradire il figliuolo di Dio, e l'osi tradire con un bacio?* Se finalmente si colloca l'enfasi sopra la parola *tu*, poscia sopra *tradisci con un bacio*, e l'ultima sopra *il figliuolo*; esse hanno questo senso: tu osi tradire il figliuolo di Dio; e lo tradisci con un bacio, e tradisci sai chi? il figliuolo di Dio? ed ecco di una sola proposizione formatene tre, le quali unite insieme, non serbono la forza della prima, e ci danno l'idea della declamazione empirica, la quale non conosce altro che render tutto di un tuono, e in conseguenza di un colore. Questa è la stolta massima di molti attori italiani, che cercando di dare una grande importanza, come dice Blair, a tutti i nonnulla multiplicano l'enfasi; e volendo dar forza ad ogni parola non la danno ad alcuna, anzi ardisco dire che se uno marca enfaticamente tutte le parole, fa peggio di chi non ne marca alcuna; poichè il secondo non mi trasporta con violenza da un'idea ad un'altra, e lascia tempo al mio buon-senso di collocar l'enfasi a mio talento.

Ma che la conoscenza dell'*ipomocleo dell'espressione* distingua il bravo dal cattivo attore, è dire una verità che svilupperemo: verità che crederassi un paradosso; che la comune degli attori rigetterà senza ragione; pur nondimeno ci studieremo a far conoscere la ragion vera per cui è bandito il buon senso dal teatro italiano.

po ch' io dica essere egli di una tale figura e colore di tal sapore, che si assomiglia alla figura al sapore di altro cognito etc. All' opposto i nostri giudizii per la ragione che sono tutti la stessa cosa; si rappresentano tutti egualmente da uno stesso segno, ed uno solo basta per tutti i giudizii possibili qual' è il verbo *essere*.

Or ogni giudizio, non è che una sola azione intellettuale. Ogni azione non ha che una sola forza motrice, ed ogni giudizio non avendo che una sola idea motrice, non può avere che un solo accento; quindi ogni *proposizione* non può avere che un solo *ipomocleo*.

Possiamo dunque stabilire per seconda regola infallibile per colui che declama, *che in una proposizione qualunque* l' ipomocleo *dell'espressione intellettuale deve stabilirsi nell' accento della parola che indica l'idea motrice, e deve essere solo ed unico in ogniproposizione.*

Di modo che se ogni discorso fosse composto di una sola proposizione, cioè di parole delle quali, una indicasse il soggetto, e l' altra l' attributo ed il segno di affermazione, quanto abbiamo detto basterebbe per norma di chi declama: ma i discorsi per lo più sono composti di varie proposizioni, di cui una è la principale le altre subbornate ed incidenti; e sono così intrecciate insieme che spesso si dura fatica a conoscere in quale di esse fermar si deve *l'ipomocleo dell' espressione*. Ne questo solo, ma l' istessa proposizione, ora è espressa con una parola ora con più parole, confonde la mente di chi declama, se non conosce perfettamente fra tante idee

espresse qual è l'idea motrice, in cui fermisi *l'ipomocleo.*

L'essenza del discorso è dunque d'esser composto di proposizioni e di enunziamenti di giudizii. Questi sono i veri suoi elementi immediati; e quelli che impropriamente si chiamano elementi e parti del discorso sono realmente gli elementi e parti della proposizione. Per continuare dunque le nostre ricerche noi dobbiamo occuparci della proposizione, e dobbiamo specialmente studiarla nel linguaggio articolato; poichè in questo ella è stata maggiormente decomposta e poichè i suoi elementi vi sono più distinti e variati.

Passiamo dunque alla decomposizione della proposizione.

LEZIONE SECONDA.

Decomposizione della proposizione

Egli è dunque certo che ogni proposizione è l'anunciamento di un giudizio; è manifesto che il discorso non ha alcun significato quando non esprima un giudizio e che l'espressione cade sempre sulla parola che indica l'idea motrice per cui fù fatto il giudizio. Pur nondimeno qualora si porti l'attenzione sopra ciò che declamare dobbiamo si stenta a fare l'aplicazione di questo principio si evidente: ma questo procede dall'essere le nostre lingue articolate tante elaborate, sminuzzate, tormentate dall'esser vestite di forme sì variate, sì sincostate sì raggirate che si ha gran pena a riconoscere in mezzo a tanti travestimenti in chè consista la vera espressione del pensiere.

Soventi volte una sola delle nostre parole rappresenta una proprosizione tutta intera, esprime un giudizio compiuto, e, ciò ch'è più, non esprime sempre un giudizio medesimo:e serve quindi all'espressione di vari giudizi come nelle lingue più povere, per esempio *no* vuol dire: *io non sento la tal cosa*; oppure *io non credo ciò*; oppure: *io non voglio questo* su cui cade la sentimentale, intelletuala ramentativa espressione, con più o meno forza secondo è posto nel discorso. *Si* vuol dire: *io credo* : *io lo farò*: *siamo d'accordo*: *è certo* cose simili. Così i semplici gridi. *Ohi* ! *ah* ! *ohi*! e *ehi*! *aimè* ! etc. *oh*! indica una sorpresa. *Oh* ! vuol indicare riconoscenza di un oggetto: *Oh! mi ri-*

cordo. *Oh! a proposito di ciò che abbiamo detto mi sovviene. Ahi Ah!* voglion dire: *compatitemi*, *soccorretemi* : altre volte: *sto male*: *ho gran dolore*; ed anche; *non ò più coraggio*! *Ohi! ehi! badate*, *guardatevi*, *ascoltatemi*, ec. queste sono tutte *proposizioni* sulle quali cade con vibratezza la forza *dell'espressione* sentimentale, o rammentativa: *proposizioni* nelle quali *l'espressione intellettuale* è sincopata. Poichè le *interjezioni* tutte contengono in sè implicitamente un soggetto ed un verbo, i quali vi si trovano confusi. Esse *interjezioni* sono il tipo originale del linguaggio, sono, come vedremo nella seconda parte di quest' opera, quelle che danno il tono a tutte le proposizioni che indicano sentimento o ricordanza: perchè sono i segni naturali e involontarii, risultanti necessariamente dalla nostra organizzazione. Ed in fatti noi ci serviamo di queste frasi ellittiche più volentieri e frequentemente che di altre, quando ci troviamo in momenti nei quali la forza della passione ci spinge a manifestare volontariamente o involontariamente i nostri sentimenti. *Le interjezioni* infine sono l' abbreviature e la forma prima del discorso; sono le prime frasi che tengono il primo posto fra il *linguaggio necessario naturale* ossia *linguaggio d' azione*, ed il *linguaggio parlato*.

Noi quindi possiamo stabilire che *ogni interjezione è una proposizione sincopata su cui cade la vibratezza dell'espressione sentimentale, è rammentativa, spesso in ragion diretta del minor numero delle sillabe che la compongono*.

Del Nome. (1)

Se l' *interjezione* forma una proposizione intera, ed è il primo anello, per così dire, che lega il *linguaggio d' azione* ed il *linguaggio parlato*, or il nome palesa l'oggetto del sentimento, ed è la prima parola che con precisione annunzia ciò che sentiamo o ciò che giudichiamo, qualora è unita al *linguaggio d' azione:* ed infatti, se dico: *freddo* ! *caldo* ! *Pietro* ! etc. queste parole tutte esprimono non solo l' idea di un dolore qualunque, ma quel tale dolore o piacere; essi indicano un giudizio, come se dicessi io *sento freddo*; *io sento caldo*; *io veggo Pietro*, *o questi è Pietro.*

In tal guisa ancora *gli addiettivi* rappresentano una proposizione intera, come, se io dico *bella* ! *ma bella davvero* ! *bravo*! e lo stesso che io dicessi: *io giudico che una tal cosa è bella*, ed aggiungo *ch'è bella davvero. Bravo* ! significa: *che quel tale merita lode*, etc.

---

(1) Nome è *parola declinabile per casi*, *la quale significa alcuna cosa senza dinotare tempo* come, *Pietro*, *uomo*, *virtù.*

La più sollenne divisione del nome è in sustantivo, e in addiettivo. Il nome sustantivo *è quello che significa una sostanza*, *ovvero alcuna cosa a guisa di sostanza*, *che per se medesima si sostenga*: e può perciò stare nell'orazione senza altro nome a cui s' appoggi, come *cielo*, *uomo*, *virtù*, *colore.*

L' Addiettivo *è quello che accenna modo o qualità della cosa*, *e non può stare nell'orazione senza appoggiarsi a un sostantivo o espresso*, *o sottinteso*: espresso come *uomo prudente*; sottinteso come *il prudente*; cioè *l' uomo prudente.* CORTICELLI: Grammatica.

Lo stesso si può dire de' *pronomi* (1) e di molti *avverbi*. Quando dopo aver detto *la pace è fatta*, io soggiungo: *siatene sicuro*: *credetelo*; è lo stesso che se dicessi: *credete questo giudizio*: *siate certo di questo giudizio*: *la pace è fatta*. Quel *ne* e quel *lo* significano esattamente una proposizione. E quando dico: *veramente*? *egregiamente*, *saviamente*. Io non dico che la maniera con cui un' azione è fatta. Nel primo caso, io domando: *se questo è vero?* nel secondo, io giudico che ciò che è fatto, è fatto; o detto con *maniera egregia*, o *con saviezza*.

Tutte queste proposizioni hanno una formola abbreviata, ove spesso il linguaggio primitivo d' azione si unisce al grido; ed il gesto o li tono di voce con cui suppliamo al rimanente delle parole forma la vera espressione. Riteniamo però sempre in mente, che queste maniere di dire ellittiche divengono proposizioni dal modo esclamativo con cui sono pronunziate; che in altra guisa alcune, non costituiscono una proposizione, ed alcune altre non formano un idea compita, e sono un frammento dell'idea: e in fatti *bravo*, *egregiamente*, *veramente* etc. presi da se

---

(1) Pronome *è parola declinabile*, *la quale esercita le veci del nome* come *io*, *tu*, *colui*, *questo*.

I pronomi, al parere di *Beauzée*, fanno da dimodificativi e sono aggettivi di persona come altri sono aggettivi di qualità o di quantità: che però i nomi e pronomi personali sono veri aggettivi. Diciamo questo, perchè come vedremo in appresso, sopra gli aggettivi cade la forza dell' *espressione*, quando le proposizioni non sono comparative.

sole senza il linguaggio d'azione che le anima non dicono nulla. Passiamo ora a parlare di ciò che enunzia la formole proposizione, cioè del *verbo.*

Del Verbo.

L'interjezione esprime un attributo, un modo di essere, l'esclamazione, il grido con cui si annunzia, manifesta un azione presente e non più di questo, e questo istesso imperfettamente. Il suo primo stato è di essere espressa tutta intera con un segno solo. Ora fra gli elementi delle proposizione i *verbi* sono i soli che esprimono un attributo, poichè un verbo non è altro che un aggettivo unito all'aggettivo *esistente* (*che è*) cioè due parole delle quali una indica l'esistenza e l'altra esprime la qualità, come: *sono amante* o questi due segni espressi con un solo: *amo.*

Il verbo quindi annunzia sempre un modo di essere: e ciò ch'esiste non può esistere che in una tal maniera ed in un tempo determinato, ecco perchè il verbo esprime una azione che è atta ad avere modi e tempi.

Or poichè *l'espressione intellettuale* è l'espressione, la manifestazione del giudizio; ed il giudizio è un'azione: ed il *verbo* è ciò che esprime sempre l'azione: or il *verbo* essendo *l'espressione* dell'esistenza di un aggettivo, possiamo quindi stabilire, che nella proposizione formale *l'ipomocleo dell'espressione* sarà sempre nel verbo

aggettivo o nel aggettivo del verbo sostantivo *essere*.

Tutte le azioni riduconsi in questo, o che da una forza esterna involontariamente o volontariamente agiamo: tutti verbi dinotano questa passione o azione, oppure con essi raccontiamo come oggetti presenti o lontani hanno patito o agito, indicando il modo, il tempo, il perchè.

Tutti i *verbi* di modo definitivo esprimono lo stato di un soggetto ch'è o esiste in una data, o in altra data maniera, che questa sua maniera di essere sia *transitoria*, o *permanente*, *passaggera o durevole*, ch' essa consista in *fare* o in *patire*, in *ricevere* o in *produrre* poco importa: non si tratta mai in sostanza che di una maniera di essere. Tutti i verbi per questo rispetto sono simili, e *l' ipomocleo dell' espressione* in essi rinviensi sempre nell'attributo ch'esprimano. Che io dica: *io dormo: io amo: io son vinto: io batto: io sono stanco*, sempre viensi a dire, *io sono di tale o di tale altra maniera* oppure, *tu o quelli sono etc.*

Or ciò essendo *l' ipomocleo dell' espressione* sarà sempre nella accento delle parole *dormo*, *amo*, *vinto*, *batto*, *stanco*; perchè queste esprimono la maniera di essere.

Tutt' i verbi dimostrano uno stato. Perchè se io dico *io patisco*, non dipingo realmente che uno stato. Se dico *io patisco un gran dolore* mostro di esprimere due stati ch' è lo stesso che dire *io patisco*, *e il mio patimento è un gran dolore*. E se dico *io patisco per la mia ferita*, mostro di rappresentare un' affezione, una pas-

sione, una impressione che ricevo dalla mia ferita. Or *l'ipomocleo dell' espressione* è sempre ne' verbi qualora essi non hanno altre parole che li modificano, e qualora dimostrano uno stato, ma le accennate proposizioni: *io patisco un gran dolore*, *ed io patisco per la mia ferita* possono entrambi avere la seguente forza, stabilendo *l'ipomocleo della espressione* nell' accento della parola *patisco*, e quindi nell' accento dell'aggettivo *gran*, e *mia*, sempre in proporzione accrescitiva.

La differenza utile per ora a notarsi nelle proposizioni è quella di essere essi ora composti di una sola, ora di due parole: di una come *amo*: di due come: *sono amante*. *L'ipomocleo* dee sempre fermarsi nell'aggettivo, così nella parola *amo* qualora il verbo è composto, qualora è semplice nell'aggettivo *amante*.

Da ciò segue che il mezzo semplicissimo di riconoscere l' espressione del pensiere è di conoscere il verbo che indica l' azione. Non v' è proposizione senza verbo o espresso o sottointeso, egli costituisce la proposizione, e determina il senso di quella nella quale entra. Esaminiamo i suoi diversi modi di essere, i quali sono: *indicativo condizionale o suppositivo*, *soggiuntivo*, *ottativo*, *imperativo*, *dubitativo*. *Il partecipale ed infinito* non formano azione come vedremo.

Il modo indicativo manifesta la retta enunciazione di un giudizio. Perciò sovente è stato chiamato *modo enunciativo* o *modo giudicativo*. Queste proposizioni : *io sono grande* : *voi siete amabile* : *egli balla bene* ec., sono eviden-

tementc enunciamenti di giudizio in cui *l'ipomoclco dell'espressione intellettuale* sarà sempre nell' accento delle parole *grande*, *amabile*, *bene*. La sola questione che potrebbesi fare, si è, se ciò si verifichi in queste altre: *io voglio*: *voi patite*: *egli desidera*: *io mi ricordo*, ed altre simili, le quali a prima vista sembrano espressioni sentimentali o rammentative; ma noi abbiamo detto che *l' espressioni sentimentali e rammentative* non sono che modificazioni della *intellettuale*, ed in fatti queste proposizioni non esprimono soltanto sentimento o passione, come se si pronunciassero *volontà*, *patimento*, *desiderio*, *ricordanza*; ma significano che questo sentimento, questa passione, questa ricordanza vengono giudicati essere in un tale soggetto.

Modo condizionale o *suppositivo*. Nelle frasi: *io vorrei*, ciò *sarebbe bene*, è evidente che vi è enunciato un giudizio. Vero è ch' è enunciato in tale forma che fa aspettare qualche condizione, supposizione o restrinzione, la quale modificherà l' attributo e ne farà parte; ma quest' accidente non toglie che non sia sentito, non sia compreso nel soggetto. Quando io dico: *questa operazione sarebbe buona*, *se fosse sicura*, io pronuncio che nella idea di questa operazione vi è compresa l' idea *dell' esser buona se vi è sicurezza*. L'ipomocleo, dell'espressioni sono due, perchè due sono le proposizioni, sebbene una dipende dall'altra, tutta in ciò sta la questione se più forza ha *buona o sicura*, a me sembra che in questo caso più forza deve impiegarsi sull' accento della prima parola quale è *buona*.

Modo soggiuntivo. Lo stesso debbe dirsi anche di questo *modo.* Nella frase, *bisogna ch' io sia ascoltato*, il *sia ascoltato*, è un giudizio, come ne è uno: *questo sarebbe vero* nella frase, *io penso che questo sarebbe vero.* In entrambi i casi quel *che*, dimostra che queste frasi dipendono l' una dall' altra. Il *modo soggiuntivo* non vien formato che da due proposizioni di cui una è la principale.

Modo ottativo. Si può dire altrettanto di questi: *Ah! perchè non ho fatto quanto cui avete detto voi!—perchè non posso venirvi dietro!—Faccia Iddio che riusciate nel vostro intento!* Non badiamo alle forme e consideriamo la sostanza del pensiero. Che significano in fatti queste frasi? *Mi dispiace veramente di non aver fatto quanto voi mi avete detto — Ho dispiacere di non potervi venir dietro.—desidero ardentemente che voi riusciate nel vostro intento?*

Ora tutte queste frasi sono enunciazioni di giudizii di cui uno è espresso in maniera elittica o sott' intesa, e il modo esclamativo ne da tutto il valore, ed in fatti le interjezioni *Ah! faccia Iddio!* contengono il valore di proposizioni compite.

Modo imperativo. Quando dico: *Fate questa cosa — andate in quel luogo: partite* io esprimo effettivamente io *voglio*, o *desidero che facciate questa cosa, che andiate in quel luogo*, o *che partiate.* Annuncio che nelle idee le quali attualmente compongono l'idea di *me*, sento ed osservo quella di *volere* o quella di *desiderare.L' ipomo-*

cleo dell'espressione in tal caso sarebbe nella parola *io voglio*: *io desidero*: *io prego etc.* ma queste non essendo espresse nel discorso, lasciano la forza alle proposizioni subordinate e precisamente al loro verbo *fate*, *andate*, *partite*. Il valore di queste espressioni lo vedremo nella seconda parte quando parleremo del tono che loro conviene.

Modo dubitativo come. *Ardirò io di parlare? non potrebbesi parlare* ? Queste maniere per la loro forma interrogativa si confondono con quelle che abbiamo già notate. In quanto alla sostanza dell'espressione significano : *io dubito*: *io non so* : *io credo di poter parlare* ec. ec.

La forza della loro espressione è sempre nel verbo definito e non mai nell'infinito, come quì è nelle parole *dubito* , *non credo* ec.

Modo partecipale. Quando il verbo è impiegato in questo *modo* , non vi è enunciamento di giudizio ; ma non v' è neppure proposizione. Se dico : *un uomo amante* : *una donna amata* : *un affare incominciato* annunzio semplicemente idee isolate ed *uniche*, come se dicessi *una bella donna*: *un uomo cordiale*: *un buon affare*. Il verbo in questo modo è un vero aggettivo.

In questo *modo* debbonsi comprendere , oltre i diversi participii propriamente detti , tutto ciò che si chiama *supino* e *gerundio* ; poichè queste sono altrettante maniere di servirsi dei participii. Ciò che possiamo notare in questo *modo* è che le parole sempre vengono chiuse dalla voce, come se fossero frà due virgole, e nel pronunziare queste idee prendiamo un tono più basso , come nelle proposizioni incidenti, e come diremo in appresso quando parleremo de' *participii*.

Modo infinito. L' infinito non è un modo del verbo ma il suo nome, e per conseguenza un sostantivo. *Fare*, è *essere faciente*, *amare*, è *essere amante*, *avere*, è *essere avente*.

Da quanto abbiamo detto, possiamo dedurne che in qualunque modo il verbo indica l'azione, che nella proposizione in cui il verbo *essere* indica esistenza di una qualità in un oggetto in questo caso; *l' ipomocleo dell' espressione* è nel addiettivo; perchè *l' idea motrice* per cui il pensiero si enuncia è di dare una qualità al soggetto, e negli altri verbi composti dal verbo *essere* o da un *adjettivo*, *l' ipomocleo dell' espressione* si fermi nei medesimi. (1)

Ma siccome la proposizione esprime non solo l'azione ma spesso il modo, il loco, il tempo, la certezza, la probabilità la dubiezza etc: come una tale azione avviene: or l'idea motrice del giudizio e della proposizione è di esprimere il modo, il loco, il tempo ec., con cui l' azione avviene, quindi qualora un avverbio qualunque rinviensi nella proposizione, *l'ipomocleo della espressione* non si formi più nel verbo ma nell' avverbio; poichè gli avverbi servono a modificare l' esistenza, o l' azione spiegata dal verbo, o la qualità significata da un aggettivo.

---

(1) Abbiamo riportate queste idee del *Conte Destutt di Tracy*, e del celebre *Dumarcais*, che lo ha preceduto, il quale sotto il velo dell' *espressione* spiega ingegnosamente tutte le operazioni del pensiero, per far conoscere di quale e di quanta importanza sia il rinvenire *l' ipomocleo dell' espressione* nell' arte di declamare.

Dell' avverbio.

Dopo le *interjezioni* gli avverbi formano la seconda specie della classe delle parole invariabili, e la prima di quelle delle parole elittiche, qualora non si vogliono riguardare come parole elittiche tutti i verbi complessi aggettivi, perchè contengono il verbo *essere* e un aggettivo.

Che che si dica degli avverbi a noi basta stabilire ch'essi non solo modificano i verbi ma spessissime volte gli aggettivi ed anche degli altri avverbii come: *un uomo ben fatto*, *fatto benissimo*, *fatto eccellentemente bene*.

Fin qui abbiam parlato della semplice proposizione la quale forma da se un senso compiuto e non indica alcun rapporto ; ciò che nel discorso indica il rapporto è la preposizione.

Delle preposizioni.

Tutte le nostre idee sono così legate e connesse fra di loro , che le une hanno sempre rapporto colle altre. Il segno con cui ci serviamo per indicare questo rapporto si chiama *preposizione*.

Or sia che la *preposizione* dinoti un rapporto di pertinenza , come : *Questo libro è di Pietro* : sia di attribuzione o di donazione , come : *Questo libro appartiene a Pietro:* o, *Io dono questo libro a Pietro* : sia che indichi un rapporto di tendenza, o di dipendenza , come: *Io sono amante di Pietro*, o *Pietro è da me amato* ; *L'ipomocleo dell'espressione* è nella parola del rap-

porto: come negli esempii suddetti è nell'accento delle parole *di Pietro, a Pietro, a Pietro, di Pietro, da me.*

Se un'azione dinota un termine, la *preposizione* indica questo termine: come: *A voi non sarebbe onore nè a negare, nè a pregare, l'ipomocleo dell' espressione* è sempre nelle parole: *voi, negare, pregare.*

Due sono, le riflessioni da farsi da colui che declama rispetto alle *preposizioni.*

La prima è che non indicando esse un rapporto divengono preposizioni incidenti come: *io in Napoli ho fatto questo*: e come parole incidenti cioè non necessarie e senza cui la preposizione principale resta nel suo vigore vanno declamate con tono di voce più basso.

La seconda riflessione è, che qualora le preposizioni prendono il luogo dell' avverbio come: *All'Italiana*: *alla Francese* o quando prendono il senso di aggettivi usati elitticamente: *A piè ignudi*: *Una veste a fiori* che significano realmente: *scalzo*: *una veste fiorata*: come le prime significano *italianamente*: *francesamente*: dico, che queste maniere di dire hanno sempre la forza di avverbio o di un aggettivo. In fine tutto ciò che rileva una circostanza è una preposizione incidente tutto ciò che rileva una maniera essenziale, dinota una preposizione avverbiale che prende un tuono più alto e marcato.

Delle congiunzioni od interjezioni congiuntive.

Tutte le proposizioni di un discorso debbono corrispondersi le une alle altre, ed essere insieme legate. Or il legame che unisce una proposizione all' altra dicesi congiunzione.

Tale è in fatti il carattere distintivo delle congiunzioni; e *Beauzèe* con ragione assicura che anche quando pare che non leghino insieme se non se due parole, come sovente accade alle congiunzioni *e* ed *o*, sempre vengono ad unire realmente due proposizioni insieme.

Per esempio, quando io dico, *Cicerone*, *e Cesare erano eloquenti*, dico realmente *Cicerone era eloquente* e *Cesare era eloquente*; o in altri termini, *Cicerone era eloquente*; *e a ciò aggiungo, che Cesare era eloquente anch' egli*.

Nella stessa maniera quando io dico, *questo principio è vero o falso*, è lo stesso che se dicessi, *questo principio è vero*; *o questo principio è falso*; e traducendo la congiunzione *o*, si verrà a dire: questo principio è vero *a una condizione la quale è che non si possa dire* che questo principio è falso. La congiunzione *o*, esprime realmente tutto quello che vedesi in corsivo tra le due preposizioni *questo principio è vero* — *questo principio è falso*; e così essa le lega insieme, poichè è un legarle insieme sotto un certo aspetto quello di opporle l' una all' altra.

Può dirsi la medesima cosa delle congiunzioni delle quali si fa uso per interrogare, co-

munque sia che a primo aspetto non sembrino legare due proposizioni essendone la prima soppressa. E di vero quando io dico, *come siete voi entrato? perchè siete voi uscito?* io realmente esprimo queste idee: *io domando come voi siete entrato: io domando perchè voi siete uscito.* E sviluppando il senso delle congiunzioni, il discorso si risolve come se si dicesse: io domando *una cosa la quale è la maniera con* cui voi siete entrato: io domando *una cosa ch' è la ragione per la quale* voi siete uscito. Le congiunzioni *come*, *perchè* legano dunque realmente le proposizioni sottointese *io domando* colle proposizioni espresse *voi siete entrato — voi siete uscito*. E questo veramente l' uffizio loro proprio, e fa ch' esse sieno, è vero un elemento del discorso, ma non precisamente un elemento di una proposizione in particolare: esse sono parole elittiche, ma differenti da tutte le altre. Osserviamo queste gradazioni.

I verbi aggettivi sono nel numero delle parole elittiche, contenendo sotto un solo segno il verbo e un aggettivo, fanno essi giustamente e precisamente lo stesso effetto che farebbero le due parole componenti, se fossero separate. *Io amo* è lo stesso che *sono amante*, nè più nè meno. Questi verbi aggettivi sono nello stesso tempo e verbi ed aggettivi: ecco tutto. Talchè se *l' ipomocleo della espressione* nella proposizione *io sono amante* e nell' aggettivo *amante*: nella proposizione *io amo*, e nel verbo aggettivo *amo*.

Gli avverbi sono anch' essi parole elittiche ma in una maniera diversa. Essi tengono il luo-

go di una proposizione, di un nome e di uno o più aggettivi. *Prontamente* è lo stesso che *con prontezza: ammirabilmente* è lo stesso che *in una maniera ammirabile*. Ma l'avverbio non ha più le proprietà nè di un nome nè di un aggettivo. Vi predominano quelle della preposizione continente un compimento determinato: e questo è tutto. Questa è la ragione che qualora esso entra nella proposizione *l' ipomocleo dell'espressione* formasi nell' avverbio ma in una maniera determinata abbassando la voce come in una proposizione incidente.

Le *interjezioni* sono un' altra specie di parole elittiche. Esse non solo tengono il luogo di alcuni elementi di una proposizione, come i verbi e gli avverbii, ma anche di una proposizione intera. Nel numero delle parole delle quali tengono il luogo, v' è sempre un verbo del modo indicativo; e questo è ciò che le fa essere un elemento del discorso, ma non un elemento della proposizione.

Lo stesso è da dirsi delle congiunzioni. Sono esse altre parole elittiche le quali fanno le veci esse pure di un intera proposizione, con questa differenza, che la proposizione di cui l'interjezione tien luogo, ha sempre un senso isolato e compiuto, di maniera che forma sempre una proposizione principale e non incidente; laddove quelle di cui tien luogo la congiunzione, non ha mai se non se un senso relativo ed imperfetto, il quale si attacca alla proposizione che precede, e dall' altra si termina, e si fonde nella proposizione che siegue. Così vedete che tutte

le proposizioni esplicite, le quali si possono sostituire alle congiunzioni per isvilupparne il senso, finiscono colla congiunzione *che* e comingiano con un congiuntivo che la contiene, o con un aggettivo dimostrativo che contiene un congiuntivo; come vedremo in seguito.

La congiunzione non è dunque un elemento della proposizione, ma un elemento del discorso e facendo le veci di una proposizione intera quantunque di un senso doppiamente relativo e non assoluto, hà sempre la forza di una *espressione* sua propria; la qual cosa spiegheremo con alcuni esempii. Molto importante è per colui che declama conoscere il valore di questo legame del discorso, essendo esso che dà il tuono alla espressione intellettuale.

Dunque significa *da quanto si è detto* bisogno *concludere che* ec.

Perchè, *perciocchè*; *imperciocchè*, significano *una delle ragioni di ciò che si è detto si è che* ec.

Così ora è avverbio, ed ora è congiunzione. È avverbio in questa frase, *bisogna far così*, ove significa puramente *nella maniera uddetta*. È avverbio pure in questa frase, *il delitto ha i suoi gradi così come gli ha la virtù*, ove non altro significa *nella maniera che*. *Il come* è la congiunzione la quale lega la frase espressa *il delitto ha i suoi gradi* colla frase sottintesa *la virtù ha i suoi gradi*. Mà *così* è congiunzione in questa frase *Così io posso contare sopra di voi*. Qui significa: *da quanto si è detto ne siegue che io posso* ec.

Intanto, *non ostante*, *però*: impiegate come congiunzioni, significano, *per tante cose che si sono dette o fatte — nello stesso tempo che queste cose si sono dette o fatte — a malgrado di ciò che si è detto o fatto*, *viene opposto*, *succede*, *si vede si può dire che* ec. Quando però s'impiegano queste parole e la frase congiuntiva è nel discorso espressa, come *non ostante* questo; allora non fanno che l' uffizio di un'avverbio vale a dire rappresentano una preposizione col suo compimento.

Ma (derivato da *magis*) vuol dire, *a ciò che si è detto*, *bisogna aggiungere per correttivo che* ec.

Se significa, *sulla supposizione che*, *bisogna concludere che*, ec.

Senza più moltiplicare esempii basta quanto abbiam detto per provare che le congiunzioni stanno sempre in luogo di una frase intera; che questa frase non ha necessariamente che un senso relativo e non mai assoluto; e che essa dee riconoscere la sua virtù congiuntiva dalla congiunzione *che* in essa compresa *Che* è una parola il cui significato proprio si è d'esprimere il legame di un verbo con un'altro verbo, di una proposizione con un' altra proposizione.

La prova che il significato proprio della parola *che* è di esprimere il legame di una proposizione con un' altra, si è che la sua interposizione tra due idee che facevano parte dell' attributo di una stessa proposizione, ci obbliga a formare di quelle due idee due proposizioni distinte una delle quali dipende dall' altra. Quan-

do voglio dire, *desidero la vostra felicità*; se dopo il verbo io metto il *che* sono obbligato a dire, *desidero che siate felice*. (1).

Conclusione de' precedenti paragrafi.

Conosciuti gli elementi della proposizione, non sarà difficil cosa lo stabilire in quali di essi fermar si dee *l' ipomocleo dell' espressione intellettuale.*

1.° *Siccome le interjezioni rappresentano proposizioni intiere, così in queste parole elittiche contiensi tutta la espressione di un giudizio e quindi di una proposizione.*

2.° *Tutte le parole che prese da se sole formano un senso compiuto, hanno la forza di una proposizione.*

3.° *Nella proposizione formale cioè nella*

---

(1) *Che* quando è relativo di sostanza si riferisce a tutti i generi e a tutti i numeri come: *potranno conoscere quello che sia da fuggire*. Quando il *che* è relativo di qualità o di quantità vale lo stesso che *quanto o quale* come: *Dio sa che dolore io sento*: oppure: *Odi gli osti che hanno non so che parole insieme*.

Usato alla maniera neutrale vale *la qual cosa*, come. Il che *degli altri non avviene* oppure: A che, *che gli fu risposto* ec.

Talvolta fa le veci di un pronome relativo con tutta la proposizione annessa, come: *caddi in quel luogo* che *caduti erano gli altri* cioè *nel quale. Questa vita terrena è quasi un prato* che *il serpente tra fiori e l' erba giace*. Cioè *in cui*. E, *io son un di quei che 'l pianger giova*. Cioè *a' quali*. Di non poca importanza nel declamare è di conoscere in quel senso il *che* viene adoperato per dargli la giusta espressione.

proposizione composta di tre termini cioè del soggetto, dell'attributo *e del verbo* essere *l'ipomocleo dell'espressione è sempre nell'* aggettivo *o sia nell'*attributo: *e n'è ragione che qualora noi parliamo di un soggetto qualunque l'idea motrice di quell' azione è di mostrare la qualità di quel soggetto, o il modo e la maniera, o la ragione dell' esistenza di quel soggetto.*

4. *Se la proposizione è composta col verbo aggettivo tutta la forza è nel verbo, come quel che indica l'esistenza di un' attributo e che conviene l' idea dell' esistenza dell' attributo insieme.*

5. *Nella proposizione composta o dal verbo sostantivo* essere *o da un verbo* aggettivo, *quando vi si trova un avverbio, l'ipomocleo dell' espressione è nell' avverbio perchè l' idea motrice è sempre di mostrare il come o la ragione per cui quell' azione avviene.*

Queste sono nel declamare una semplice proposizione le parole su cui deve fermarsi la voce, ma, siccome le proposizioni sono gli elementi del discorso, così l' *ipomocleo dell' espressione* cangia sito, quando l' idea motrice è di congiungere, di variare, di opporre, di paragonare un idea all' altra, o per meglio dire, un' azione ad un' altra.

Noi abbiamo detto nelle idee preliminari che le azioni devono avere una forza progressiva, cioè una forza sempre crescente, or esaminiamo come nell'azione intellettuale de' giudizii la forza va crescendo nell' enunciazione de' medesimi.

E' della natura umana, o per vaghezza o per necessità, palesare i propri sentimenti; e questo istinto, per così dire, trascina l'uomo a palesarli con mezzi i più pronti ed i più brevi. Ogni grande scrittore che ama di piacere cerca di esser breve e chiaro, quindi hanno l'origine le imitazioni di tutte le parole elittiche che formano proposizioni, quindi le proposizioni esclamative, quindi le interrogative, e tutte le proposizioni interrotte. Onde conoscere l'azione del discorso formata dal complesso di piccole azioni noi cominciamo a parlare della proposizione complessa.

La proposizione complessa, così detta da grammatici, è il complesso di più proposizioni che ne formano una sola, come allorchè di più soggetti si afferma la medesima azione, per esempio: quando dico *Augusto*, *M. Antonio*, *e Lepido si divisero l'impero romano*, io annunzio che tre soggetti han fatta l'istessa azione. In tal caso *l'ipomocleo dell' espressione* è nelle parole *Augusto*, *Antonio*, *Lepido* sempre crescente, oppure quando del medesimo soggetto si affermano due azioni come *Cesare vinse*, *e soggiogò le Gallie*, è chiaro che queste sono due proposizioni che formano una complessa. *L'ipomocleo è sempre nel verbo vinse e soggiogò.*

Possono in una proposione unirsi a modificare un sostantivo uno o più aggettivi come *il buon Pietro ha detto questo*; *o il buono*, *virtuoso Pietro ha detto questo*, oppure *Pietro il buono*, *il virtuoso ha detto questo*.

In tale circostanza è da riflettere che qua-

ga come : *Cicerone non coll' imprese guerriere, ma col maneggio degli affari politici acquistò tanta gloria*, la maggiore espressione è nella proposizione che afferma così, qui è nella parola *politici* per le ragioni di sopra addotte.

È da considerare che qui si parla di quale delle due proposizioni ha una forza maggiore; non lasciamo però di dire quello, che abbiamo detto parlando della semplice proposizione, la quale per unirsi ad un'altra, e formando la proposizione complessa, non lascia di avere la solita sua espressione come abbiamo detto nella proposizione: *Cicerone non con imprese guerriere, ma col maneggio degli affari politici si acquistò tanta gloria*. La proposizione semplice sarebbe: *Cicerone si acquistò tanta gloria*; e questa ha, come abbiamo veduto, l'*ipomocleo dell'espressione* nella parola *tanta*: coll'imprese guerriere, col maneggio degli affari politici; sono il mezzo con cui si acquistò gloria; l'interjezione congiuntiva: *ma* congiunge le due proposizioni, e forma anch'essa una proposizione elittica. Esaminiamo ciò come avviene, e troveremo facilmente il modo, conoscendo tutta l' orditura di questa proposizione, di dare alla medesima la giusta sua espressione. Cicerone si acquistò gloria colle imprese guerriere in *senso negativo*. Cicerone si acquistò gloria negativamente colle imprese guerriere, cioè Cicerone non si acquistò gloria; qui *l' ipomocleo dell' espressione* è nell' avverbio: *non*, che modifica acquistò: *non acquistò*. Coll' imprese guerriere è una condizione, la quale prende il tuono di una proposizione incidente: guerriere for-

ma, è vero, un aggettivo modificativo, ma subordinato:queste due parole a dritto senso non formano una sola idea,ma danno questo senso: colle imprese che sono guerriere,diverso se si dicesse *colle guerriere imprese*;poichè allora sarebbe un aggettivo che in verun conto si potrebbe staccare dal sostantivo declamando. Proseguiamo le nostre ricerche. *Ma* è un' avverbio, che congiunge le due proposizioni, quest' avverbio forma una proposizione elittica e realmente significa: *a quello che ho detto or soggiungo che* Cicerone acquistò gloria col maneggio degli affari politici. *Ma* dunque ha tutta l' espressione di una proposizione; così tutte le congiunzioni, che non sono che avverbj tolto la sola e vera congiunzione *che* la quale è il vero legame delle proposizioni. Col maneggio degli affari politici, affari politici si oppone ad imprese guerriere, e, se la forza si dà come 1. ad imprese *guerriere* su affari *politici* deve cadere come 2. Questa è la forza dell' espressione di questa proposizione complessa: e per conoscere quale forza si deve adoperare noi noteremo nella seconda parte di quest'opera i gradi di forza che hanno le parole e metteremo in corsivo ciò che d' incidente.

Facendosi questo esame, è facile di dare la dovuta energia a tutte le proposizioni, e quindi ad un intero discorso. Noi non ci dilunghiamo più oltre, e passeremo a parlare della collocazione delle parole, per le quali il discorso si rende più efficace ed energico.

LEZIONE III.

Della Sintassi e delle sue parti.

Noi parleremo della *sintassi*, cioè dell' ordine delle cose, non già perchè declamando possiamo svolgere l'ordine delle parole, e dare così ad esse un ordine diverso; ma per conoscere la forza che dette parole hanno messe in un modo, piuttosto che in un'altro. La cognizione intera della *sintassi* spetta allo scrittore; pure chi declama dovendo interpetrare la forza del pensiere a lui trasmesso, è necessario quindi conoscere sotto questo aspetto in chè consiste la varia forza delle proposizioni.

Nelle idee preliminari abbiamo parlato delle leggi dell' espressione in generale, or vediamo nell'arte di declamare come essa ha maggiore o minor forza in una proposizione in rapporto di sintassi.

Ogni proposizione è l'enunciazione di un giudizio, ed in conseguenza palesa lo stato dell' animo nostro di quel istante dell'enunciazione, poichè se altro diciamo di quello che sentiamo, e di quello che giudichiamo, non palesiamo che un secondo stato, quindi è che tutte l' espressioni necessarie di contento o di dolore, sono l'espressioni le più vere, e quindi nel doverle fingere declamando, dobbiamo usare una forza superiore che in tutte le altre parole.

Or siccome una sola parola ha più forza, avendo l'accento nell'ultima sillaba, meno se lo ha nella penultima, e meno ancora qualora l'accento è

stabilito nelle sillabe antecedenti come: *tènebre* ha minor forza di: *tenèbre*, e *tenèbre* minor forza di: *tenebròso*, e *tenebròso*, minore ancora della parola si: *ottenebrò*. Così una proposizione ha maggior forza allorchè la parola che enuncia l'idea motrice è posta nell'ultimo della medesima, meno se è posta nel mezzo, e meno ancora se è posta sul principio, come per esempio il dire; *Paura io ho di questo* ha minor forza che se si dicesse: *Io ho paura di questo*: e maggior forza dicendo: *Di questo ho io paura*, perchè l'idea motrice di questo giudizio è la parola: *paura*, ed è posta nell'ultimo.

Ciò che succede di una parola in legge di forza di espressione, succede delle proposizioni, sieno semplici, sieno complesse, poichè le parole sono gli elementi delle proposizioni, e le proposizioni gli elementi del discorso.

Convien riflettere che tutte quelle parole disposte con quell'ordine istesso con cui si succedono in noi le sensazioni, hanno la espressione più energica, perchè è la più vera; ed in fatti: *io di questo ho paura*, tra tutte le altre combinazioni della collocazione delle parole è la più energica, perche l'idea motrice del giudizio è di esprimere la paura, l'idea prima è dell'oggetto, la seconda e del sentire, la terza l'idea di me, quindi dell'affezione che io provo. (1)

(1) Come saviamente riflette il signor *Paolo Costa* sull' eloquzione, il quale dice: *Quanto giovi disporre le parole nell' ordine, in che le idee sono naturalmente impresse nei sensi dalle successive modificazioni dell' esterne cose, si può conoscere da questo esempio di Virgilio, il*

Da quanto abbiamo detto si deduce che una proposizione in cui l' attributo è in ultimo ha più energia che se fosse collocato sul principio, come: *Pietro è buono*, ha più vigore che: *buono è Pietro*, e che: *Pietro ama*, ha più energia di *ama Pietro*. E così la proposizione complessa:

---

quale volendo rappresentare all' immagine nostra il greco Sinone tratto al cospetto di Priamo, si esprime così:

> Namque ut cospectu in medio turbatus, inermis
> Constitit, atque oculis Phrygia agmina circum-
> (spexit.

La collocazione di queste parole è secondo l' ordine nel quale avrebbero proceduto le sensazioni di colui, che avrebbe veduto cogl' occhi proprj Sinone, e che l' imagine di quella vista si riducesse a memoria. La prima cosa che gli verrebbe nell' animo sarebbe il luogo ove era condotto Sinone, cospetto in medio ; *indi la persona di lui colle sue più distinte qualità* , turbatus, inermis ; *poi l' azione*, constitit ; *poi la parte del volto che chiama a se l' attenzione del riguardante, come quella ch' è indizio dello stato dell' anima*, oculis ; *poi le cose sopra le quali gli occhi si volsero* , Phrygia agmina; *in fine l' ultima e lenta azione degli occhi dipinta colla tarda parola* circumspexit. Tutte le parole qui sono collocate in modo da risvegliare le idee con tutte l' energia, e l' azioni di *consistit, e circumspexit*, esprimono le idee motrici come abbiamo già detto. Un' altro esempio dello stesso Virgilio dimostrerà; come sieno poste in proprio luogo proposizioni e parole.

> Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
> (Horresco referens) immensis orbibus angues
> Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt :
> Pectora quorum inter fluctus arrecta , inbaeque
> Sanguinae exuperant undas : pars coetera pontum
> Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.

Buono, *santo*, *divino tu sei*, ha minor forza di: *Tu sei buono*, *santo*, *divino*.

Similmente l'averbio collocato dopo il verbo accresce vigor maggiore alla proposizione, come si sente nelle proposizioni: *io ti amerò sempre*, ed: *io sempre ti amerò* : è facile il sentire come

---

Fit sonitus, spumante salo: iamque arva tenebant:
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni,
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.

Colui che fosse presente al descritto caso, osserverebbe primamente di lontano due cose indistinte venir dal luogo che gli fosse al cospetto, *gemini a Tenedo*; indi le acque per le quali notassero, *tranquilla per alta*; all'avvicinarsi di quelle due indistinte cose egli comincerebbe a distinguere il loro divincolare, poi ecco che le due cose, che da prima indistinte si mostravano, si vedrebbe essere due serpenti, *angues*, i quali più s' accostano e più li vedi, e più discerni l'azione loro; prima del gittarsi sul mare, poi del girarsi al lido, *Incumbent pelago*, *periterque ad litora tendunt*, ed a mano a mano più visibili facendosi le qualità de' serpenti, si vedrebbero i petti erti sui flutti ed alte le creste sanguigne, e il rimanente de' corpi con grandi volute nuotare, *Pectora quorum etc.* Finalmente udirebbe il suono dell' acque, e ne vedrebbe le spume. Pervenuti al lido i serpenti, discernerebbe i loro occhi ardenti e sanguigni, ne ascolterebbe i fischi, e vedrebbe a vibrare le lingue, *fit sonitus*.

Or chi declama deve imitare in un racconto lo stato dell' animo in cui era allora che ricevè quella tale sensazione, far rilevare quel *turbatus inermis* dar la forza dell' espressione a quel *constit*; dinotare con voce lenta e stentata quel *Phrygia agmina circumspexit*, come colui che parla, e le sue porole diventano lente per la doppia azione di parlare e di scorgere.

Le espressioni del Costa: *lenta azione degli occhi dipintà colla tarda parola*: circumspexit, ci fanno conoscere che egli conosceva l' espressione imitativa per principii.

questa collocazione riesce fredda, dice il *Costa*. Or chi declama può ben conoscerne la ragione; imperochè come detto abbiamo dovendo formare *l' ipomocleo dell' espressione* sull' avverbio *sempre*, cioè dovendo dare l' appoggiatura della voce sulla vocale e di *sèmpre* tutte le altre sillabe che compongono la proposizione vengono ad esser dette senza forza. Possiamo conchiudere che siccome la parola: *tènebre* ha minor forza di *tenèbre*, così: *io sempre ti amerò* ha minor forza di: *io ti amerò sempre*. Nè fa d'uopo di altri esempj per comprendere che un discorso intero, e quindi che un intera composizione deve seguire sempre la medesima legge, avendo abbastanza di ciò parlato della forza dell'espressione nelle idee preliminari.

Abbiamo qui riportate queste poche idee, che convengono del pari a chi scrive, come a colui che declama, perchè come dice Tracy: *Nelle lingue orali le inflessioni di voce, che annunziano il principio e il fine di ogni frase, e quelle le quali appoggiando sulla parola principale la fanno osservare di più, sono mezzi di sintassi, come lo sono i riposi e le pause, ed i punti e le virgole*, e perchè possiamo addurre a noi stessi ed agli altri la ragionè per cui ciò che imprendiamo a declamare può riuscir freddo, malgrado tutti i nostri sforzi. Ma poichè la declamazione, come detto abbiamo, è *l'espressione dell' espressione*, sarà di mestieri di conoscere in tutti i suoi rapporti la *segnata espressione*.

Dell'idea motrice, e delle sue modificazioni.

L' azione di un componimento qualunque deve essere unica, e tutte le parti, che riunite insieme essa azione compongono, devono essere proporzionate e necessarie al suo tutto, perchè come dice lo Stagirita: *Tutto quello che può esser tolto, o aggiunto senza alterare visibilmente la costruzione di una favola, non è membro della medesima.* Or chi declama dee prima di tutto studiarsi a conoscere qual' è l'idea motrice dell' azione principale, cioè l' oggetto che si è prefisso l' autore di quella dilettevole o istruttiva composizione, che declamare vogliamo. Il formarci una giusta idea dello scopo della grande azione, è l' unico mezzo per conoscere se le parti corrispondono all' oggetto prefisso dall' autore, ed in quale relazione esse parti vi corrispondono, e con quanta forza, locchè rende facile l' apprestare ad esse la più energica proporzionata e confaciente *espressione*.

Queste parti di cui è composta ogni orazione ed ogni favola, sono i discorsi, i periodi, i membri de' periodi, cioè le proposizioni complesse, le proposizioni semplici co' loro regimenti, le proposizioni elittiche, e le più elittiche, che sono le interjezioni. Il *linguaggio d' azione* non vi è mai espresso, o appena è indicato ora dai segni, che marcano i riposi, ora con qualche annotazione.

Noi abbiamo ragionato della natura di tutte queste parti integrali del discorso; noi abbia-

mo fissato, non solo il punto su cui maggiormente appoggiar si deve in ciascuna proposizione la voce, parlando *dell'ipomocleo dell'espressione*, ma in qualche modo abbiamo stabilito comparativamente quale di esse proposizioni merita maggiore o minor forza. Or ne rimane a ragionare del *tuono*, che ne' varii rapporti del discorso esse prendono, se non in modo assoluto in maniera comparativa almeno, e stabilire così ancora quale e quanta forza richiede ciascuna di esse proposizioni in relazione all'azione principale, di cui le proposizioni tutte non sono che mezzi ad essa conducenti. Ci rimane di parlare infine del *linguaggio d' azione*, il quale quasi tutto è sott' inteso ed affidato all' intelligenza di chi declama. Di tutto ciò tratteremo nella seconda parte di quest'opera.

Ma quantunque varia il tuono della voce e la maggiore o minor forza dell' espressione al variare dello stato dell'animo, e della indole fisica dell' uomo, di cui il primo è l' indice delle sue passioni, e la seconda il prodotto della sua fisica costruzione; pur non dimeno queste variazioni di tuono e di forza con cui enunciamo i nostri giudizii coll' *espressione intellettuale* sono sempre costanti comparati coll' individuo, che parla ad alta voce e con forza; essi seguono la legge istessa e la natura de' nostri giudizii, sia in tuono più alto, sia in tuono più basso, sia con più o con minore energia, poichè se io dico: *Dio, che è onnipossente, avendo creato questo mondo sensibile, formò l' uomo dal fango della terra.* Il tuono della voce nel porgere

questa sentenza, che forma un periodo, deve variare e modificarsi, secondo variano e si modificano le idee;e nel pronunciare queste parole per renderle grate all'orecchio altrui, come chiare all'altrui intelletto, fa d'uopo assegnare a ciascuna proposizione, o enunciazione d'idee una gradazione di tuono, che distingua l'una dall'altra, come distinti in realtà sono i giudizii e le idee, che il periodo compongono.

L'idea motrice di questo giudizio è di enunciare che: *Dio formò l'uomo*: le parole *dal fango della terra* esprimono una circostanza, una relazione,quindi è che questa proposizione che dicesi principale e la sua relazione devono essere proferite in tuono più alto, in modo che spicchi sopra le altre: *che è onnipossente* è una secondaria proposizione, che serve solo a modificare, a qualificare il soggetto della principale proposizione quale è: *Dio*. Questa seconda proposizione da sè sola non potrebbe stare; essa fa le veci di un addiettivo dopo un sostantivo, talchè sarebbe lo stesso dire per ellissi: *Dio onnipotente*, invece di: *Dio, che è onnipotente*; questo giudizio sebbene è legato col primo non è formato per altro che per esprimere una qualità, il *tuono* di questa proposizione deve dunque esser diverso dal tuono col quale pronunciar si deve la proposizione principale; e per distinguersi deve essere necessariamente più basso, perchè è un'accessorio, senza il quale il nerbo della proposizione potrebbe sussistere. *Avendo creato questo mondo sensibile*, non è l'enunciamento di un giudizio, ma una pura enunciazione di idee, poichè i par-

ticipii e i gerundii non indicano azione in tempo determinato, *creato questo mondo sensibile*, o *avendo creato questo mondo sensibile* è lo stesso che dire: *un uomo amante*, *una donna amata*, o *un uomo essendo amante*, o *una donna essendo amata*; in tal caso il verbo diviene un vero aggettivo: quindi si deduce che il *tuono* con cui si enuncia una proposizione, che sempre indica un'azione in tempo determinato, deve essere diverso del tuono che prendiamo nel porgere una *idea*.

Or per potere stabilire il *tuono* che convenir possa ad ogni proposizione in modo comparativo allo stato dell'animo, e le pause che frappongonsi tra una proposizione e un'altra, per porgere con forza e con vivezza i pensieri tutti che declamiamo, e renderli con questa divisione chiari e distinti all'intelletto di chi ci ascolta, fa d'uopo attentamente esaminare qual luogo tiene nel discorso ciascuna delle dette proposizioni.

LEZIONE V.

De diversi membri del discorso, e del tuono generale ch' essi prendono nella loro enunciazione.

Ogni discorso è formato di varie proposizioni ed allora sempre esprime giudizii, e di segni e gruppi di segni, che da essi giudizii dipendono, e di proposizioni, che le principali proposizioni modificano o rischiarano.

Tutti i nostri discorsi quindi si dividono in *proposizioni principali*, in *proposizioni subordinate*, ed in *proposizioni incidenti.*

Da quanto abbiamo detto fin'ora vedesi chiaramente che la *proposizione principale* è quella che primeggia nel periodo, e da se sola forma un senso intieramente compiuto. Or tutte le proposizioni elittiche di cui abbiamo parlato nella Lez. II. formando un senso compiuto, e possono annoverarsi nella classe delle *proposizioni principali.*

Proposizione subordinata, appellasi quella il cui senso è sospeso e dipendente dalla principale.

Proposizione incidente, finalmente dicesi quella, che, o serve a sviluppare un termine, oppure ne determina il significato o lo qualifica.

In generale si dicono *proposizioni subordinate* quelle che cominciano da gerundii o participii, o da congiunzioni condizionali, causali, o illative; e finalmente quelle che cominciano dagli avverbii, i quali indicano anteriorità o posteriori-

tà di tempo. Tutte queste proposizioni perchè dinotano un senso sospeso e dipendente, perciò hanno ricevuto da grammatici il nome di proposizioni subordinate.

Inoltre si è detto da' grammatici *proposizione incidente* quella che alle volte serve a sviluppare un termine semplicemente: come nell' esempio addotto: Dio, *ch' è onnipotente*, questa proposizione come abbiam detto modifica la parola *Dio*, sviluppa semplicemete l' idea di *Dio*. Altre volte la *proposizione incidente* determina il significato di un termine come se si dicesse: *L' acqua che si attinge dal mare è salsa*. La proposizione incidente: *che si attinge dal mare* determina l' idea del vocabolo generale acqua, restringendolo a significare solamente *l' acqua del mare*. Per dir breve la proposizione incidente è quella che viene caratterizzata dagli aggettivi relativi: *che* o *quale*, e questi aggettivi insieme colle proposizioni incidenti modificano il termine antecedente nella maniera che abbiamo precisato.

Or conosciute, e divise le parti del discorso in tal guisa, e conosciuto *l'ipomocleo dell'espressione* di cui abbiamo ne capitoli precedenti lungamente parlato, noi possiamo stabilire con sicurezza:

1. Che il tuono della voce, qualunque egli si sia, deve essere più alto nella *proposizione principale* e ne' suoi reggimenti.

2. Che il tuono della *proposizione subordinata* finisca sempre con una sospensione di voce, per far conoscere che il periodo non è terminato.

3. Che la *proposizione incidente* sia sempre pronunciata con tuono più basso.

4. Che tutte le parole che nel discorso non reggono o non son retti, e quindi vanno esenti di regole certe di costruzione, vanno pronunciate col tuono medesimo della proposizione incidente, come i vocativi, se non indicano esclamazione, gli ablativi assoluti, e tutte parole rette dalle preposizioni: *in*, *nel*, *con*.

5. Che tutte le congiunzioni avverbiali vanno pronunciate con tuono alto e marcato tolta la congiunzione *che* che è la vera congiunzione, come il verbo *essere* è il vero verbo.

Tutte queste variazioni di tuoni sono quasi insensibili in un discorso familiare e senza energia; ma tosto che incominciamo ad animare le parole, essi si rendono sensibili all'orecchio, e sono ancora più sensibili qualora parliamo con forza e con voce alta. Appunto come, se produr non vogliamo una disgustosa cantilena, nel pronunciare la parola: *brando* sotto voce l' *a* e la *o* serbano quasi l'istesso tuono, ma dicendo con forza ed a voce alta: *bràndo*, l'*à* e la *o* cangiano di tuono, la sillaba *dò* si abbassa tanto di tuono quanto s'innalza la sillaba *bràn*; Or nell'istessa guisa tanto più la *proposizione incidente* si abbassa di tuono quanto la *principale* s'innalza. E la ragione si è che il sistema intero dell' organo vocale è disposto in una certa maniera nel pronunciare la sillaba *bràn* con tanta più di rigidezza quanto con più di forza si pronuncia la detta sillaba nel chiudere con l'istessa forza la parola,

brando, perchè fa d'uopo, che l'organo vocale prenda una situazione diversa e pronta nel pronunciare la sillaba: *do*: che la chiude, imperochè qualora ciò non facesse, si pronuncierebbe *brandoo*, o *brandò*.

In simil guisa nel porgere queste parole con forza : *Dio* , *che è onnipotente* , *ha creato* ec. dando molta forza alla parola *Dio* , e dovendo cambiare di tuono nella *proposizione incidente*: *ch' è onnipotente*, il sistema dell' organo vocale deve essere disposto in modo diverso di quello ch' era nel pronunciare *Dio*; da questa prima azione dell' organo vocale alla seconda fa mestieri che passi tanto di tempo, quanto di forza impiegato abbiamo nella prima azione. Questo intervallo dettato dalla natura tra una azione e l' altra dell' organo vocale, viene a stabilire le pause ed i riposi, che noi troviamo segnate con la virgola, col punto e virgola, con due punti, col punto ec.

LEZIONE VI.

De' riposi e delle pause.

Da ciò che abbiamo detto si deduce che i *riposi* e le *pause* sono dettati dalla stessa natura. Queste pause e questi riposi nella declamazione bene imitati possono determinare ciascun tuono in ogni proposizione, e produrne l' effetto di separare ciascun senso parziale e compiuto, e di renderlo più distinto.

Nella scrittura queste separazioni vi possono essere notate con diligenza, ed a quest'uso sono destinate le nostre virgole, ed i nostri punti ec. Ma per dare la giusta valuta ad una pausa, e sia

anche di quelle che veggiamo segnate con una virgola ; è necessario prima di dare la giusta valuta ai gradi di forza con cui pronunciamo le parole, la qual forza è sempre comparativa. Bisognerebbe riflettere sulla natura dell'espressione, poichè *l' espressione sentimentale* ha dei riposi e pause energiche lunghi e frammiste col *linguaggio d' azione*, e la *rammentativa* non serba spesso nessuna di queste leggi, e forma pause anche ne' luoghi dove sarebbe un errore di formarle nell' *espressione intellettuale*. Le pause ed i riposi dell' *espressione sentimentale* sono gli intervalli della passione, le pause dell' *espressione rammentativa* sono lente e senza norma, perchè parlando in tale stato l' anima impiega tutta l' energia nell' azione di richiamare alla memoria delle ricordanze: quando parleremo nella seconda parte di quest' opera, cercheremo di render tutto ciò più chiaro.

Or parlando qui de' riposi e delle pause dell' *espressione intellettuale*, intendiamo parlare di quel tempo necessario che esigono i polmoni di chi parla per *l' inspirazione* e *l'espirazione*, e per il cambiamento che formar si deve del intero sistema dell' organo vocale in ciascuna proposizione, e ciascuna parte del discorso.

È assioma fisico che quanto impieghiamo di forza fà d' uopo che impieghiamo di riposo. I perni cardinali di quest' arte sono la forza e gli intervalli tra un' azione e un' altra, che formano le pause ed i riposi, come in tutte le nostre operazioni fisiche la seconda azione che esige il massimo della nostra forza non ha energia, se tra

la prima ed essa si frappone tanto tempo da rimettere la forza impiegata;così il riposo solo è quello che fa riprendere con vigore l'azione. Noi l' abbiamo annunziata questa verità nelle prime linee di quest' opera, ci studieremo per quanto possiamo a stabilire le sue leggi nella seconda parte.

Or siccome l' arte di declamare si potrebbe ridurre a questi termini: l'arte di enunciare i pensieri altrui con quella massima energia con la quale porgiamo quelli che sono da noi formati;ed ogni azione fisica richiedendo un riposo o breve o lungo, una pausa tra questa e l'azione che le succede, così le pause ed i riposi sono indispensabili a quest' arte, e diventano mezzi di *sintassi*.

Nelle lingue scritte per contrasegnare le fermate, o siano le pause fatte più per uso della vista che del parlare, sono ordinariamente cinque.

Il punto fermo o sia finale, che si mette alla fine del periodo, e dimostra la sentenza essere totalmente perfetta.

I due punti, che dinotano una mezzana pausa, quasi il senso sia terminato e le altre parole che seguono ne formano la perfezione.

Il punto e la virgola uniti insieme, che servono ad additare il corso di una intera parte del periodo; e di tal maniera il punto che la parte è intieramente compita, e la virgola dimostra che bisogna procedere innanzi per comprendere il sentimento.

L'ufficio della virgola è di additare i piccoli attaccamenti delle diverse parti del periodo.

Il punto interrogativo va messo alfine delle parole interrogative.

Il punto ammirativo si mette al fine delle esclamazioni di ammirazione, di passione o d'affetto.

A questi notissimi segni altri vi aggiungono i punti un dopo l'altro, che indicano interruzioni, o reticenze, le linee orizontali, che dinotano una lunga pausa.

Altri vi aggiungono per dinotare una grande esclamazione due o tre punti ammirativi ec.

Altri mettono, dopo tre o quattro puntini, che indicano interruzione, una pausa segnata con una lineetta orizontale ec: Ma questi segni accessorii non son tutti ben determinati, e resi di pubblica convenzione; e, come riflette il signor *Blaer: i l general modo di punteggiare è arbitrio, spesso capriccioso e falso, e suggerisce nelle pause una uniformità di tuono sommamente sgradevole.*

Certa cosa si è che una punteggiatura convenzionale ed estesa, grande vantaggio arrecherebbe all'arte di declamare, massime nella poesia rappresentativa dove spesso sono rapidi i cambiamenti dell'animo, e le passioni da imitarsi sono violente: ma qual scrittore si arrischierà il primo d'opporsi al torrente de' pregiudizii, senza tema che una tale punteggiatura potrebbe forse d'alcuno aver taccia di una pedanteria grossolana e risibile? Tema non senza ragione in parte; imperochè la ordinaria punteggiatura, che solo si estende al puro necessario ch'esige l'occhio di chi legge per distinguere un senso da un'altro; dovrebbe con questi segni accresciuti non solo esercitare questo ufficio, ma ben'anco, divenute

queste pause reali, distinguere un tuono dall' altro. Nell' arte di declamare questi segni potrebbero notare in modo comparativo i diversi gradi di forza, che richiederebbe l' enunciazione di quel dato giudizio, di quel dato sentimento, di quella siffatta ricordanza; incominciandoli a marcare dal minimo grado di forza al massimo. Questi segni potrebbero rappresentare, se le diverse reticenze o sospenzioni fossero l'effetto di una sensazione cioè di un'impressione di un'oggetto esterno, o di una idea, che ci svierebbe dal corso ordinario che prendono i nostri giudizii, o i nostri raziocinii. Imperocchè in chi declama questi segni dinotanti riposi, stanno sempre in ragione diretta della forza dell'espressione, quindi notando questi si noterebbe quella.

La grave difficoltà sarebbe di marcare precisamente il *linguaggio d'azione*: ed in vero il sublime di questo linguaggio è tutto affidato all' intelligenza di chi declama; ma non per questo non ha egli due grandi appoggi onde rinvenirlo: l'uno è la cognizione del carattere che egli sostiene nel porgere, l' altro nell' analisi che dee fare sulle proposizioni che egli declama: e qualora lo scrittore, come lo veggiamo nelle tragedie del conte Alfieri, lo notasse con un segno qualunque, basterebbe per renderci avvertiti, onde indovinarlo. (1)

(1) Il conte Alfieri, *che avea profondamente meditato sull' espressione del pensiere, conobbe la necessità di sì fatta punteggiatura. Prendendo in esame un pezzo della sua tragedia: il* Saul, *noi possiamo conoscere sino a qual grado di perfezione egli abbia condotta l'arte di declamare per questo mezzo. Noi per esempio riportiamo un frammento dell' atto secondo.*

Per ottenere una esatta punteggiatura applicabile a quest'arte, sarebbe necessario che lo scrittore fosse valente declamatore, e conoscesse l'espressione fisica, onde poter precisare le piccole

---

ABNER . . . . . . Il ver dispoglia
D'ogni mentito fregio; il ver conosci.
Io del tuo sangue nasco; ogni tuo lustro
È d' Abner lustro: ma non può innalzarsi,
David, no mai, s' ei pria Saul non calca.
SAUL David? . . . Io l'odio . . . Ma, la propria figlia
Gli ho pur data in consorte . . . Ah! tu no sai . . . —
La voce stessa, la sovrana voce,
Che giovanetto mi chiamò più notti,
Quand' io, oscuro, privato, e lungi tanto
Stava dal trono e da ogni suo pensiero,
Or, da più notti, quella voce istessa
Fatta è tremenda, e mi respinge, e tuona
In suon di tempestosa onda muggiante:
« Esci Saùl; esci Saulle » . . . Il sacro
Venerabile aspetto del profeta,
Che in sogno io vidi già, pria ch' ei mi avesse
Manifestato che voleami Dio
Re d' Israel; quel Samuele, in sogno,
Ora in tutt' altro aspetto io lo riveggo!
Io, da profonda cupa orribil valle,
Lui su raggiante monte assiso miro:
Sta genuflesso Davide a' suoi piedi:
Il santo veglio sul capo gli spande
L' unguento del Signor; con l'altra mano,
Che lunga lunga ben cento gran cubiti
Fino al mio capo estendesi, ei mi strappa
La corona dal crine; e al crin di David
Cingerla vuol: ma, il crederesti? David
Pietoso in atto a lui si prostra, e niega
Riceverla; ed accenna, e piange, e grida,
Che a me sul capo ei la riponga . . . — Oh vista!
Oh David mio! tu dunque ubbidiente
Ancor mi sei; genero ancora! e figlio!

e grandi pause, le reticenze, i riposi, *ed il linguaggio d' azione*: le quali cose notate con piccoli segni accessorii, servirebbero mirabilmente di ajuto a chi declama, e più di tutto alla declamazione dialogistica.

E mio suddito fido! e amico! . . . Oh rabbia!
Tormi dal capo la corona mia!
Tu che tant' osi, iniquo vecchio; trema . . .
Chi sei?.. chi n' ebbe anco il pensiero, pera . . . —
Ahi lasso me! ch' io già vaneggio! . . .
Abner Pera,
David sol pera: e svaniran con esso,
Sogni, sventure, vision, terrori.

SCENA II.

GIONATA, MICOL, SAUL, ABNER.

Gio. Col re sia pace.
Mic. E sia col padre Iddio.
Sau. . . . Meco è sempre il dolore.—Io men sorgea
Oggi, pria dell' usato, in lieta speme . . .
Ma, già sparì, qual nel deserto nebbia,
Ogni mia speme—Omai che giova, o figlio,
Protrar la pugna? Il paventar la rotta, ec.

Dopo il ragionato discorso di Abner *che dapprìa si aggira contro* Samuele *per rivolgere l' odio del sovrano sopra* David, *terminando colla più velenosa proposizione*:

. . . . . . Non può innalzarsi
David, no mai, s' ei pria Saul non calca:
il *dialogismo di* Saul *è segnato come si vede.*

David ?... Io l'odio . . . Ma, la propria figlia
Gli ho pur data in consorte.... Ah! tu non sai... —ec.

I puntini dopo la parola: David ?... *segnano precisamente la forza della parola, ed i gradi di violenza con cui*

Ma poichè finora nessuno si è studiato a marcare con precisione questi segni ad oggetto di distinguere tuono da tuono, e calcolare per mezzo d' essi la forza espressiva ; riguardiamo questi se-

---

deve esser detta, quell' impetum faciens dell' *ira*. Saul *risponde:* Io l'odio . . . . . *qui i puntini dinotano non interruzione di enunciazione d'idee, ma ciò che dinotano i puntini in:* David, *cioè la forza della parola, e siccome abbiamo usata la massima forza nel dire in un tuono qualunque David così per usare uguale o maggior forza nel declamare:* Io l'odio, *è necessario abbassare di tuono: e la ragione sta nella legge generale dell'espressione, come abbiamo detto, perchè nella massima brevità e nel massimo della forza comparativa allo stato dell'animo, che si vuol simulare, consiste il sublime della declamazione. Pure succede fra queste due parole una gradazione diversa di forza, come della forza di un corpo sferico messo in moto, che va perdendo il suo vigore per gli ostacoli che incontra. Vediamo come ciò succede. All' impressione violenta delle parole:*

. . . . . Non può innalzarsi,
David, non mai, s'ei pria Saul non calca,

vinto dall' ira Saul esclama interrogativamente: David? *i puntini segnano la forza della parola: dopo questo stato succedono altre idee che sono associate all'idea di David, che lo cambiano in parte: ed ecco l'ufficio di quei puntini, dall'ira un passaggio al cupo rancore.* Io l'odio. . . *non è l' enunciazione di un giudizio, di cui l' idea motrice immediata sia:* David, *come l' idea motrice della proposizione elittica* David? *fu :* non può innalzarsi, ec: *ma è una conseguenza di altri giudizii impliciti; è una proposizione affermativa, che termina il dialogismo; ed i puntini dopo la parola:* Io l'odio, *non possono dinotare interruzione, o sospensione di pensiero, ma dinotano una pausa, ossia un intervallo di tempo nel quale l' anima si occupa in altre idee di cui se l' idea motrice non è Davide, sono legate all'idea di David. La proposizione elittica :* Ma , *segnata con lettera majuscola ed una virgola, come si vede, tutto ne indica*

gni dunque come limiti che frapponiamo nell' enunciazioni delle nostre idee e de' nostri giudizii, per non confonderli l' uno con l' altro. Dalla natura di queste idee e di questi giudizii possiamo stabilire la

---

che il primo senso è compiuto ed il : Ma, *non lega la proposizione*: io l'odio, *colla proposizione che siegue*; *ma con i giudizii non espressi. Ed in fatti la proposizione seguente*: la mia propria figlia gli ho pur data in consorte, *è di una natura diversa dall'antecedente; essa appartiene ad una rimembranza dispiacevole; quel* pur, *ed i puntini la determinano. A questa idea si associa l'idea che i suoi sogni gli appresentano David*: genero ancora e figlio. *La proposizione elittica*: ah! qui *enuncia una esclamazione di rimembranza, alla quale siegue*: tu non sai, *con varii puntini, i quali dinotano una reticenza, un interruzione volontaria di pensiero; e fanno qui un'ufficio ben diverso da i puntini succennati. La lineetta orizontale marca, come dice* Blair, *una pausa enfatica o per meglio dire, un* linguaggio d'azione, *che non accompagna le nostre parole , ma supplisce a molti idee: , e qui significa un raccoglimento d' animo per dire cose di grande importanza.*

Tutta la punteggiatura seguente dinota piucchè la divisione de' membri, i gradi della forza espressiva, come quand' io, privato, oscuro *ec. Quindi quel*: or *con la virgola vien segnato per il valore che deve avere una proposizione che dica* : a quanto è stato detto aggiungo ancora che: *questa interjezione congiuntiva indica sempre una grande espressione, perchè riunisce spesso il modo partecipale al modo indicativo, cioè riunisce l'enunciazione di una o molte idee alla enunciazione di un giudizio, di un azione avvenuta o nel presente o nel passato. Le due virgolette unite che precedono* « Esci Saul , *le quali succedano a due puntini, con cui usiamo segnare nella ordinaria punteggiatura le riferite parole altrui, indicano l' imitazione della voce che*: tuona in suon di tempestosa onda muggiante : *la virgola e il punto, che seguono invece di una virgola sola, che suol congiungere le due proposizioni di tal fatta, indicano una pausa maggiore, perchè do-*

loro intensità, e dobbiamo necessariamnte marcare le pause e i riposi per conseguenza della forza impiegata nell' enunciarli: che sarebbe lo stesso che dire, dalla forza stabilire i riposi e le pau-

---

vendo alzare il tuono della voce nelle parole: Esci Saùl, *è necessaria per l'inspirazione, onde pronunciare con forza accrescitiva la seconda proposizione:* Esci Saulle. *I puntini che seguono notano, o dovrebbero notare la forza delle parole:* esci Saulle, *come nelle parole* David? . . . . lo l'odio . . . *con la diversità che in quel intervallo alla idea di* David *l'animo e trascinato ad associare necessariamente idee che contengonsi in David, qui questo passaggio di una idea ad un' altra è arbitrario esso indica un linguaggio d'azione affidato all' intelligensa dell' attore. Indica a mio parere:* io mi riscossi, e vidi Samuele

> *Così Dante..* . . . sì ch' io mi riscossi
> Come persona, che per forza è desta;
> . . . . e fiso riguardai ec.

E veggo Samuele, stando io in una valle, miro lui assiso su raggiante monte, ec.

I tre puntini pria di parlare dinotano sempre linguaggio d' azione, *come all' augurio di Micol:*

> . . . . . E sia col padre Iddio,

Saul, *risponde con* linguaggio d'azione, lo fosse pure! lo volesse il cielo! ma non lo è! *o cosa simile; poscia dice:*

> . . . . . Meco è sempre il dolore, ec.

I tre puntini, che seguono le parole di Micol

> . . . . Lo sposo
> Rendendole...

e quelle che precedono la risposta di Saul:

> . . . . Ma che? ec.

ben si comprende che i primi sono segni d'una necessaria interruzione, cagionata da una sensazione, da una impressione esterna, ma questa non è la voce di Saul;

se e non già, come abbiamo detto e rischiarato con l'esempio in nota, dalle pause e i riposi interpetrare la forza che si deve adoperare in ogni proposizione giusta l'animo dello scrittore. Per ciò ottenere, fa d'uopo leggere prima attentamente la produzione, e formarsene di essa una giusta idea; notare attentamente quali sono quelle parti d'essa, che ci hanno più commossi, perchè queste in realtà sogliono contenere la maggior forza. Da queste cognizioni in massa, si passi alle particolari, e noi ne abbiamo ragionato abbastanza finora della particolar forza delle proposizioni; or volendo dare una forza nel massimo grado, ci accorgeremo allora che saremo obligati di prende-

---

poichè egli non deve dappria usare per palesare l' animo suo il linguaggio di parole, mentre l'autore innanzi delle parole di Saul *vi ha segnati degl' altri puntini; dunque tra l' ultima parola interrotta di* Micol, *e la parola prima di* Saul *deve interporsi un azione tale, che interrompa il parlare di* Micol: *Or quale può esser quest' azione? All' idea di:* lo sposo rendendole; Saul *ondegiante sempre tra l' invidia e l' ammirazione per* David, *si turba, un moto instintivo lo fa rivolgere bruscamente, la timida* Micol *s'arresta;* Saul *invece di riprenderla di avergli nominato* David *s'arresta, prende il ripiego e dice:*

. . . . Ma che? tu mai dal pianto
Non cessi? ec.

La punteggiatura delle tragedie di Alfieri è la migliore che possiamo offrire per applicarla all' arte di declamare: punteggiatura, che può benissimo servire di norma ad un'attore drammatico, qualora voglia abbassarsi di mirar fissamente questi segni, e studiarsi di dare ai medesimi, per mezzo di un calcolo più accurato che noi non abbiamo fatto, quel valore ch'essi meritano, almeno in una maniera approssimativa.

re un'inspirazione gagliarda, la quale può essere accresciuta da altre piccole inspirazioni, o piccoli respiri. Quei segni che servivano all'occhio per dividere un senso da un'altro non bastano, perchè leggere tacitamente è diverso che parlare. Leggendo non s'impiega tenue forza, e la inspirazione è ordinaria, perchè non si fa altro che guardare: Ma quei segni che dipingono, o risvegliano le idee della nostra mente invertiti in suoni per risvegliare queste immagini nella mente altrui, impegnano un'operazione fisica, ben diversa; esse formano le sillabe fisiche o naturali, per la formazione delle quali impieghiamo un'articolazione, un'tuono, una durata, una *espressione* qualunque, cioè una forza nell'esprimerle. In questo caso sotto una emissione di aria noi possiamo spesso senza prender posa pronunciare molte parole, che formano periodi intieri; la formazione delle sillabe è tanto più pronta e spedita quanto meno forza e minor fiato impieghiamo. Di grado in grado che vogliamo ingagliardire l'espressione, o dir a voce alta ciocchè sommessamente da noi si porgea, conosciamo la necessità di prender respiro: ecco il primo grado della declamazione. Noi senza aver taccia d'ignoranti non possiamo prender pause dove la necessità del senso non lo richiede.

Or perchè si abbia nell'arte di declamare una norma sicura per queste piccole pause, che non formano che un piccolo respiro un'interruzione di articolazioni successive, è di mestieri usare l'espressione fisica o sia l'espressione dell'epressione di cui parleremo nella seconda parte.

Finora noi abbiamo ragionato della segnata espressione; e per quanto era in nostra intelligenza, abbiamo stabilito l'ipomocleo della medesima, il punto certo a cui tutte le parti che la compongono debbono corrispondere, come tutte le proposizioni debbono corrispondere all'idea motrice di un discorso, ed in fine i discorsi tutti ad un' intera orazione o favola.

Per ciò fare, ci è convenuto decomporre la proposizione, ed esaminarla in tutti i suoi rapporti, e le sue combinazioni. Abbiamo dimostrato che, al pari che in tutte le fisiche operazioni, questo *ipomocleo* situato nel principio della proposizione, non è suscettibile di dare alla medesima quel vigore, di quello che lo sarebbe situato nel mezzo; e stabilito nell'ultimo la rende capace della massima energia. Ciò che succede di una semplice proposizione, succede di un' intero discorso, essendo le leggi dell'*espressione* sempre le istesse.

Abbiamo finalmente parlato finora in modo generale del diverso tuono di voce, che devono prendere le varie proposizioni, che enunciano un semplice giudizio, o un raziocinio in cui non vi ha parte alcuna passione o una stentata ricordanza; dippiù come queste gradazioni di tuoni devono precisare le proposizioni principali, le subordinate, le incidenti, e l'enunciazione di una o di più idee; come le pause, ed i riposi, che sono l'effetto della forza espressiva impiegatavi, divengono mezzi di sintassi per render chiaro all' intelletto altrui ciò che a declamare imprendiamo. La stessa legge seguono, rispetto al tuono *l'espressione sentimen-*

tale, e *rammentativa*; essendo le medesime una modificazione *dell' espressione intellettuale*.

Tutto ciò costituisce a un dipresso la teoria di quest' arte, ma non già la pratica. L' esercizio meccanico a cui va congiunta l' azione mimica, o il *linguaggio d' azione*, che spesso accresce vigore al *linguaggio parlato*, che sempre l' accompagna, spesso lo modifica, e che sovventi volte supplisce affatto all' espressione di molti giudizii non segnati dall' autore, formerà il subbietto della seconda parte di quest' opera.

E siccome abbiamo detto nelle idee preliminari che la parte sublime delle arti imitative sta nell' *espressione*, e *l'espressione* essendo l' atto che risulta dalla forza, ci studieremo a dimostrare, parlando della forza espressiva, o sia dell' espressione fisica, di quella infine, che abbiamo chiamata *espressione* dell' *espressione*, che il sublime della declamazione consiste nell' impiegare nel massimo breve tempo la massima forza espressiva, che stia però in relazione allo stato dell' animo che simulare vogliamo. Dimostreremo come, riguardata sotto questo aspetto, l' eloquenza del gesto forma il sublime della pittura, il tuono e la durata, il sublime della musica, e della *poesia propriamente detta*, non meno che di tutte le belle arti.

Non v' è arte imitativa il di cui esercizio non dipenda dal nostro intelletto, e da nostri mezzi fisici: ma non vi è però arte, che impegni tanto le nostre facoltà mentali, ed il nostro fisico in tutta la loro possanza, ed in un tempo rapido, continuo, e determinato, come l' arte

di declamare. Essa deve imitare nel tempo istesso queste grandi operazioni, i di cui mezzi ne sono ignoti, quali sono quelle di *sentire*, di *giudicare*, *e di ricordarsi*; e di esprimere con tale energia ciò che altri ne ha trasmesso come una tal finzione fosse una realtà. Ben si comprende, in sì difficile operazione che la volontà, la memoria, l'intelletto, e spesso l' immaginazione fa di mestieri che agiscano da una parte, mentre dall' altra le nostre forze fisiche vi debbono corrispondere. Ecco l' ardua impresa di costringere quest' arte a principii generali e sicuri, per cui molti la esercitano empiricamente senza conoscere l' espressione del pensiere, ma solo l' espressione fisica, ed altri conoscono l' espressione del pensiere, ma non quest' ultima.

Nessuno finora per quanto è a nostra cognizione si è dato lo studio, per darne dei precetti, di riunire l' espressione intellettuale all' espressione fisica; esaminare qual piega prendiamo in generale allorchè enunciamo un giudizio; quale nel manifestare un sentimento, e quale altra nell' enunciazione di una ricordanza; qual linguaggio d'azione precede, ed accompagna queste espressioni, come lento o rapido è il passaggio di una all'altra operazione intellettuale, come questo passaggio del sentire al giudicare, del ricordarsi, e nuovamente giudicare, vien sempre legato da un' azione, a cui corrisponde il nostro fisico, e come questo linguaggio d'azione, legasi al linguaggio parlato. Nessuno si è studiato a rimarcare che in generale il tuono di voce con cui sogliamo enunciare un giudizio, o un raziocinio è ben diverso di quel-

lo con cui enunciamo un sentimento, e questo istesso diversifica molto del tuono di voce che prendiamo a palesare una ricordanza, e che in fine tutte queste riflessioni, che ci possono condurre alla cognizione dell' arte han d' uopo di un esercizio fisico, senza il quale sarebbero inutili. Questo esercizio meccanico è quello di cui anderemo a parlare nella seconda parte.

Sono due cose diverse declamare, e l' arte di declamare, dovunque vi sono uomini, che imitano ed enunciano con enfasi in un modo qualunque gli altrui sentimenti, e i giudizii altrui; ovunque vi è un teatro, e vi sono attori vi è una declamazione; ma non per questo vi è un'arte: a ciò si riferisce il detto del celebre *Lessing: abbiamo attori, ma non arte rappresentativa.*

Per ottenerla è d'uopo di conoscere la storia della formazione delle nostre idee, la continuazione di questa istoria; ed il linguaggio convenzionale parlato a noi trasmesso per segni visibili: è d' uopo conoscere gli effetti di quella forza vitale, che in realtà usiamo in tutte le nostre operazioni: in una parola, applicare l'ideologia alla fisiologia. Conoscere l' influenza del morale sul fisico dell' uomo, e del fisico sul morale per saperlo imitare, la sola cognizione del morale dell' uomo non formerebbe che un conoscitore dell'arte, ma senza poterla esercitare; la sola cognizione del fisico, conoscendo anche imperfettamente la prima, formerebbe un assordatore, il di cui pregio al più si restringerebbe a dire con forza sproporzionata, e sempre a discapito de' propri polmoni, del suo organo vocale e più del timpa-

no altrui. Pur ciò non ostante il secondo impiegando una forza qualunque nell'esprimere, ne saprebbe di quest' arte più del primo,ed ecco il vantaggio che suol avere anche il cattivo artista sopra un uomo di lettere affatto ignaro di queste cognizioni. L' amor proprio pur nondimeno suol illudere entrambi ; il primo suol dispregiare quest'arte, credendosi in possesso della medesima, o suole non curarla, estimandola una cosa semplicissima; e non comprende che le cose più semplici quando passano il puro necessario, vengono dall'umano ingegno operate difficilissimamente, massime se abitudini anteriori abbiano avuto tempo di prender posto e radicarsi. Il secondo baldanzoso della cognizione del materiale di quest' arte sdegna sovvente qualunque avviso, perchè colui che glie lo porge conoscendo la parte teorica non conosce la parte pratica: e l'uno spesso agli occhi dell'altro, sotto un certo rapporto, diviene ignorante: ed entrambi in certo modo avranno ragione. Si unisca dunque la duplice cognizione, per così dire, dell' uomo morale, e dell' uomo fisico ed avremo allora una imitazione perfetta delle azioni altrui : l' artista ed il filosofo avranno un linguaggio comune per intendersi scambievolmente. Allora il teatro,acquisterà maggior splendore, gli attori conseguiranno il grande scono di quest' arte cioè che:

Ficta voluptatis causa, sint proxima versis.

Fine del primo Tomo.